أشكال انفتاح الذّات عل الآخر في القصّة القصيرة النّسائية التونسيّة (*)

بوشوشة بن جمعة (**)

«صورة الغير هي على الدوام تصوير الذات.

وهي التي تثير فيك الوعي بالذاتية والخصوصية»

أردموته هللر

ما فتئ سؤال الذات والآخر يتواتر في أنساق الفكر العربي الحديث والمعاصر، كما في الإبداع الأدبي على اختلاف تنويعاته الأجناسية، ليكشف عن إشكالية الهوية شاغلا أساسيا في مختلف أنساق المنظومة الثقافية العربية، في تاريخها كما في راهنيتها المعاصرة، وآفاقها المستقبلية، وذلك في ضوء الأحداث الجسام التي شهدتها التسعينات من القرن العشرين وما بعدها: محليّا وإقليميا وعالميا، كحرب الخليج الأولى والثانية، وما كان من غزو أمريكا للعراق(2003)، والعدوان الإسرائيلي على لبنان(صيف 2006). وهي الأحداث التي نجمت عنها الكثير من التحوّلات والتغيرات في مختلف مجالات العمل والحياة، وكانت لها تداعياتها على علاقة الأنا/ القومية بالآخر/ الغرب الأوربي والأمريكي، ممّا أكسب سؤال الهوية سمات واقعية وعملية معيشة بعد أن كانت مسألة ذهنية مجالها الرئيس الأفكار والأيديولوجيات.

ولئن كان الغرب الأوروبي الذي قسّم البلاد العربية، وبسط أشكال هيمنته عليها لفترات تاريخية متفاوتة، هو الذي يحدّد ماهية مفهوم الآخر إلى حدود العقد السابع من القرن العشرين، فقد انضافت إليه الولايات المتحدة الأمريكية في العقدين الأخيرين من ذات القرن «هذا العالم الجديد الذي أصبح يؤثّر بقوّة على مسارات الشعوب: تاريخا وثقافة وعلما، سياسة واقتصادا ومجتمعا.» (1) وهو ما جعل المركز يتحوّل من أوروبا إلى أمريكا، ممّا يلزم الحديث عن الذات/ الهوية العربية

**) جامعي، تونس

الإسلامية عدم تجاهل هذا الغرب، سواء كان المركز أوروبا أو أمريكا، وأيّا كان المنظور الذي نشكّل في ضوئه صورة الآخر في علاقته بالذات أو صورة الذات في علاقتها بالآخر. وهي العلاقة الإشكالية والملتبسة التي تجعل هذا الآخر الصديق والعدو في آن، باعتبار تباين أشكال إدراك المثقفين العرب له، واختلاف أنساق وعيهم بهذا التقاطب: الأنا / والآخر، على الصعيدين النظري والعملي.

ويستمدّ هذا البحث في/ وعن أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية، أهميّته وخصوصيته: **أوّلا** من اهتمامه بجنس أدبي تبقى المقاربات النقدية في شأنه دون ما فتئ يحقّقه من تنام في التجارب، وتراكم في النصوص لا يخلو من جودة. **وثانيا** من تناوله الإبداع النسائي في هذا الجنس الأدبي. وهو الإبداع الذي يشكو - هو الآخر - ضعف المتابعة النقدية له، والمقاربة لنصوصه، رغم ما وسم مدوّنته النصّية خاصّة منذ مطلع التسعينات، وما بعدها من تنام في المجاميع القصصية الصادرة، بفضل تزايد إقبال المبدعات على مجال القصّة القصيرة، وإقدام الكثير منهن على نشر نتاجهن على نفقتهن الخاصّة (2). وهي المدوّنة التي تمثّل رافد إغناء وتنويع للمشهد القصصي التونسي خاصّة، وللأدب التونسي المعاصر عامّة. **وثالثا** من طرحه سؤال الهويّة في هذا الجنس من الإبداع الأدبي النسائي من الداخل، أي انطلاقا من استنطاق النصوص، وما تكشف عنه من هموم الممارسة الإبداعية للقاصّات التونسيات، وما تنبني عليه من أسئلة نوعية، يحظى سؤال الهويّة بمنزلة مهمّة فيها، في ظلّ مرحلة تاريخية معاصرة مأزومة تتفاقم فيها أشكال الصراع بين الأنا / والآخر، بسبب تنامي هيمنة هذا الأخير على الذات، في جميع الأصعدة، نظرا لغياب التكافؤ في العلاقة القائمة بينهما.

وعلى هذا الأساس فإنّ انفتاح الذات على الآخر في الكتابة القصصية النسائية التونسية، تمليه على مبدعاتها تحدّيات المرحلة التاريخية التي يعشنها، ويشهدن خلالها تعاظم الأخطار التي تتهدّد هويّتهن الوطنية والقومية على حدّ سواء. ومن ثمّ فليس «الكشف عن الهويّة مرادفا للانغلاق، وتوحيد الذات لا ينفي الانفتاح ولا التفاعل مع الحضارات» (3).

وبناء على ما تقدّم، يصبح الطرح النظري لسؤال الهويّة في القصّة القصيرة النسائية التونسية المكتوبة بالعربية منتجا، في ضوء تصوّر الهويّة في بعدها الوطني والقومي «سلاحا إيديولوجيا عظيم الفعالية في مواجهة محاولات الاختراق الثقافي، وتذويب الكيان الحضاري العربي ضمن أنساق فكرية معيّنة تسعى إلى استلاب الارادة العربية، واستعباد الإنسان، بعد استلاب الثروة والأرض» (4).

كلّ هذا أهّل عددا مهمّا من النماذج النصيّة للقصّة القصيرة النسائية التونسية لكي تجسّد «لحظة وعي استطيقي أيديولوجي، في إطار ظاهرة المثاقفة مع الغرب، التي تمخّض عنها بروز قيم جديدة اجتماعية وأخلاقية وأدبية» (5). وهي المثاقفة التي أثّرت في مختلف الهياكل التقليدية للمجتمع التونسي وما تنهض عليه من بنيات متقادمة، بعد أن أدركت فئاته المثقفة أنّ «الشخصية الذاتية تتكوّن عادة من خلال المغايرة» (6)، كما أثّرت في الأنساق الذهنية للقاصّات التونسيات، واللاتي أدركن بدورهن أنّ الوعي بالذات لا يمكن أن يحقّق إلاّ من خلال الوعي بالآخر، ومن ثم فإنّ «الاقتراب أكثر من (الهوية)، والوصول إليها، يظلّ مرهونا بمعرفة الآخر (الغرب). ففي مرآة هذا الأخير مهما تكن درجة صفائها أو قتامتها، يمكن في رحلة البحث عن الذات الوصول إليها، والركون لها» (7).

1 – أشكال انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية :

يمثل تناول عدد مهمّ من القاصّات التونسيات سؤال الذات والآخر، من خلال تمثّلهن للعلاقة الكائنة والممكنة بينهما على الصعيدين النظري: الوعي، والعملي: الممارسة الإبداعية لجنس القصة القصيرة، علامة دالّة على انفتاح إبداعهن على قضايا تتجاوز المسألة النسوية، ومركزية الذات الأنثوية إلى المسألة الحضارية التي تنبني على تقاطب الذات / الأنا والآخر، مدار سؤال الهويّة في شتّى تنويعاتها، في مرحلة تاريخية معاصرة تتعاظم فيها الأخطار التي تهدّد الهويّة في بعديها: الوطني والقومي، كما تتفاقم التحدّيات التي تواجه الذات في ظلّ تنامي أشكال هيمنة الآخر، وتزايد مظاهر سلطته وسطوته، بسبب العلاقة غير المتكافئة القائمة بينهما، حيث تبقى الذات مستهلكة لما ينتجه الآخر: الأوروبي والأمريكي على حدّ سواء، من منجزات نظرية وعملية، فيما يظلّ هذا الآخر محتكرا لمختلف وسائل الإنتاج المعرفي في شتّى مجالات العمل والحياة، مّما يعمّق أشكال تبعية الذات للآخر، ويكرّس - في آن - مظاهر استلابه للأنا.

وأمام كثرة النماذج القصصية التي تناولت فيها الكاتبات التونسيات مسألة علاقة الذات بالآخر، وأشكال انفتاحها عليه، وما ينجم عنها من انعكاسات على كينونة الذات كما على صيرورتها، فقد عمدنا إلى اختيار نماذج دالّة منها، بدت لنا عاكسة لأهمّ المنظورات الفكرية، والأنساق الجمالية، التي تمّت من خلالها مقاربة هذه المسألة. وهي أقاصيص تضمّنتها مجاميع قصصية نسائية تشترك في صدورها في التسعينات من القرن العشرين وما بعدها. وهي المرحلة التاريخية التي احتدّ فيها طرح سؤال الذات / والآخر في الثقافة العربية المعاصرة في شتّى مسالكها الفكرية والأدبية، ومنها القصصية. وقد أنشأتها كاتبات أثبتن حضورا فاعلا، ومنتجا في خارطة الأدب التونسي المعاصر، وخاصّة في مشهده القصصي، وبرهنّ من خلال انتظام إنتاجهن، وتواتر نصوصه على موهبة واعدة في هذا الجنس الأدبي، وهنّ: مسعودة بو بكر في: «طعم الأناناس»، (1994)، و«وليمة خاصّة جدّا»، (2004)، وبسمة البوعبيدي في: «أحترف الصمت»، (2004)، وسلوى الراشدي في: «باب الذاكرة»، (2004)، ومنيرة الرزقي في: «رائحة العنبر»، (2001)، وآسيا السخيري في: «مرافئ التيه»، (1997)، ورشيدة الشارني في: «الحياة على حافة الدنيا»، (1997)، و«صهيل الأسئلة»، (2002)، وفوزية العلوي في: «حريق في المدينة الفاضلة»، (2004)، وآمال مختار في: «وللمارد وجه جميل»، (2006)، وآمنة الوسلاتي في: «سيدة العلب»، (2007).

وتحوي كلّ مجموعة من هذه المجاميع القصصية أقصوصة أو أكثر تطرح مسألة علاقة الذات بالآخر، لتكشف عن مستويات وعيها بذاتها والآخر في آن، وصور تمثلها لكليهما ذهنيا وابداعيا.

1.1 – الذات والانفتاح على الآخر / المثال:

يتخذ الآخر / الغرب الأوروبي أساسا صورة النموذج المثال للذات في عدد من الأقاصيص النسائية التي تبلور منظورا إيجابيا له، يجعل منه إطارا مرجعيا لكل شيء في الحياة: مجتمعا، ثقافة، وحضارة، مّما يؤكّد على تفوّقه ليكشف بالمقابل عن تخلّف الذات الحضاري، فتتولّد العلاقة غير المتكافئة بينهما، باعتبار الأوّل منتجا للمعرفة ومحتكرا لوسائل الانتاج، فيما تكتفي الثانية/ الذات باستهلاك منجزاته في شتّى مجالات العمل والحياة، لعجزها عن الإسهام في إنتاج المعرفة الإنسانية بسبب عدم امتلاكها لآلياتها. وهو ما يعلّل تكريس أشكال تبعيتها له، فضلا عن استجابتها لجاذبيته: أفق وجود أرحب وأرحم من ذاك الذي يمارس

في الوطن، إذ يمثل فضاء حرية بلا ضفاف، ومركز معرفة بامتياز، وقوة اقتصادية ديناميةِ.

ففي أقصوصة «جرح»، لآمال مختار، يعرض الغرب/ باريس، أفق وجود تلوذ به الذات، سبيل شفاء لانجراحات الأنوثة، وقد خسرت أكثر من رهان في الحياة، كما خسر وطنها أكثر من رهان في التاريخ، فيكون السفر معبرها إلى عالم/ الآخر، نشدانا للنسيان، وبحثا عن بدايات جديدة، ومن ثمّ يعرض الغرب مثالا قادرا على إعادة توازن كيان الذات بعد اختلال، وإذكاء جذوة الحياة بعد خفوت، وبعث الأمل بعد يأس. تقول السارد/ البطلة: «أجلس وحيدة في مقدمة السفينة المذبية التي تشق البحر إلى نصفين. الشمس ربيعية مشرقة غير أنّ قلبي لم يكن ذهبا... نسيت ما كان يعنيني شيء... فقط كنت هناك وحيدة على سطح الباخرة..»(8).

فالسفر إلى ضفاف الآخر/ باريس، هو سبيل الذات إلى تحقيق الامتلاء بعد خواء الكيان، من خلال تحريره روحا وجسدا، في عالم يمارس أهله طقوس وجودهم بألق وعنفوان، لما يسوده من أجواء حرية، تقابل أشكال الرقابة، والقيود التي تكبّل الذات/ داخل الوطن. وهي مفارقة بين عالمين مختلفين تعلّل بناء الكاتبة لأقصوصتها على التقاطب الدالّ على التقابل في مستوى الفضاء: الجنوب : تونس، والشمال: فرنسا/ باريس، كما في مستوى الشخصيات: البنت/ المتحرّرة، والأم/ التقليدية، التي تلازم الوطن لكي تكابد أوجاع غربة ابنتها، تقول : «أجلس وحيدة في شرفة منزلي مطر شتائي يسقي الحديقة، غير أن قلبي لم يكن نديا.....» (9). فيكون الجرح مضاعفا دالاّ على غربتين تكابدهما الذات: غربة الكيان وغربة المكان بعد أن تحوّل الوطن إلى غربة، وتحولت الغربة إلى وطن.

ويعرض الآخر في أقاصيص نسائية أخرى مركزا للمعرفة في شتّى مجالاتها، يجتذب إليه الذات بعد أن صار قبلتها، فتؤمّه للنهل من روافد علومه، وحضارته، في شتي ميادين الاختصاص. وهو الغرب/ النموذج المثال للتقدّم العلمي والرقيّ الحضاري الذي رسمته الكاتبة رشيدة الشارني في أقصوصتها «حنين»، من خلال شخصية سليم الذي سافر إلى فرنسا، تلك الأرض التي «تمنحه هواء أكثر نقاء»(10)، لمواصلة دراسة الطب. فاستوطن الغربة فيما كانت أمّه تكابد أوجاع الفقد والحنين، تقول: «أجلس في الفراغ محتضنة جراحي يحيط بي الصمت من كل جانب، تتزاحم الأحزان في صدري»(11).

وذات التجربة تقريبا، مع اختلاف في النهاية، تصوغها الكاتبة آمنة الوسلاتي في أقصوصتها: «وعلى كتفي ابني» (12)، من خلال شخصية شاب يسافر إلى باريس لمتابعة دراسة الطب، فيتفوّق، وتستهويه الحياة هناك على مدى خمس سنوات، ليعاد إلى تونس/ الوطن مسجّي في صندوق خشبي. ويبقي هذا الآخر / النموذج المثال للمعرفة حلم الكثير من الشباب المثقّف الذين يتوقون إلى العبور إلى ضفافه، للنهل من غني روافد علمه، وتحقيق حياة أفضل. وتمثل شخصية وداد، في أقصوصة «المرافئ بعيدة»، للكاتبة منيرة الرزقي، نموذجا دالاّ على مثل هذا التطلّع للغرب: أفق معرفة ووجود. تقول: «أفكر في إتمام دراستي في فرنسا حتى تتاح لي فرص أكبر» (13).

ويبدو الغرب نموذجا مثالا لقوة اقتصادية مهيمنة، والفردوس الذي يحلم به الجيل العاطل في الوطن، باعتبار ما يوفره له من فرص العمل، ويفتحه له من آفاق حياة جديدة طال انتظاره لها في الوطن دون طائل. فيكوّن السفر إلى الغرب للعمل الموسمي بالنسبة للبعض، كما في أقصوصة «موسم جني العنب»، للكاتبة مسعودة بوبكر(14)، حيث يقصد أحد الشباب العاطل المنتمي لإحدى قرى الشمال الغربي مدينة ترابانى بالجنوب الايطالي للعمل في القطاع الفلاحي. ويتمكّن

من العبور بواسطة سائحة إيطالية استنزفت عنفوانه ليلا لكي تجازيه بتأشيرة العبور نهارا، في ظل تشديد سلطات الميناء إجراءات الدخول على المهاجرين غير الشرعيين، وترحيلهم إلى بلادهم الأصلية على متن ذات البواخر التي عبرت بهم البحر المتوسط.

غير أنّ هذا العبور إلى ضفاف عالم/ الآخر قد يكون لغاية العمل المتواصل والإقامة الدائمة لواذا من البطالة المنتشرة في الوطن، حتى وإن كانت هذه الهجرة سرية تتوخّى طرقا غير شرعية محفوفة بالمخاطر. وهي الظاهرة التي ما فتئت تتفاقم مخلّفة تداعيات ما انفكت تتعاظم لتعمّق الأزمة الاجتماعية والنفسية لجانب مهمّ من شباب الجيل المعاصر .وهي هجرة قسرية تضطرّه إليها قساوة واقع البطالة والتسكع والضياع في الوطن . وقد تناولت هذه الإشكالية أكثر من قاصّة تونسية، من مثل مسعودة بوبكر وبسمة البوعبيدي.

ففي أقصوصة : «جمرات العبور» تصوّر مسعودة بوبكر خلفيات ظاهرة الهجرة السرية إلى عالم الآخر: الغرب الأوروبي. وتتمثل في البطالة المتفشية في مختلف فئات الشباب، والبؤس والتسكّع، والاحباط، وقد غامت الرؤية، وانسدّ الأفق . فلم تبق غير بلاد الغرب أفقا ممكنا مرتجى بديلا لوطن /الذات، وقد انحسرت فيه مساحة الحلم والأمل. يقول احد الشباب الذين يتهيأون للهجرة خلسة إلى سواحل الجنوب الايطالي. مخاطبا نفسه، وقد التبست التخوم بين الواقع والحلم في وجوده: «أنت مثقوب الجيب. مدين لكلّ دكاكين الحيّ، وملعون من نظرات أمّك آخر معاقل الحنان وهي تعتلي صهوة الرفض كلّما فاتحتها في أمر ما تزمع على تنفيذه.

لم يبق غير البحر، عبره تخلص من ربقة العوز، وتعيد مع الأيام ما سقط عنك من اعتبار. (. . .) عليك أن تفكّر في الساحل المقابل . . .كلّ تلك الأنوار والطرق المعبّدة التي ترى فيها وجهك. . . تلك المدن الساهرة التي لا تنام، وذلك الزحام الذي تشتهي أن تضيع فيه (. . .)

تفرك عينيك وتزداد غوصا برأسك في ياقة معطفك وتحلم وأذنك على أزيز الباب الذي قد يشق أفق الانتظار ليعطي إشارة الانطلاق. تعود إلى الحلم الناعم تدهم أنفك روائح البيتزا والكابتشينو. . . تجهر عينيك أضواء الفنادق. . قد يكون رزقك عند باب أحدها. عليك فقط أن تكون مرنا مطيعا ليتوفر لك العمل. أيّ كان نوع العمل. . . » (15).

أمّا الكاتبة بسمة البوعبيدي فتتناول ذات الظاهرة الإشكالية في أقصوصتها: «فرصة أخرى للحياة» (16)، حيث تعرض الآخر / الغرب جنّة خلد يحلم بدخولها أغلبية جيل الشباب العاطلين على العمل. وقد تمكّن منهم اليأس لانتظار طال، فلم يبق لهم من خيار -وقد انسدّت آفاق الوجود -في الوطن إلاّ المغامرة بركوب البحر خلسة أملا في إدراك سواحل إحدى مدن الجنوب الايطالي القريبة من تونس. وهي المغامرة التي يصوّرونها ويعلّلون الأسباب الدافعة إليها في قولهم: «. . . اضطررنا لركوب هذا الغول. . . فإمّا أن نفتكّ حقّنا في الحياة وإمّا فلا جدوى منها (. . .).

إذا كان ليس من الموت بدّ فما الفرق أن نكون طعاما للحيتان أو أن نكون طعاما للديدان. . .

كنّا خمسة شبان سادسنا اليأس. كنّا خمسة ضاقت بنا السبل فسلكنا سبيل البحر إلى تلك البلاد مطمح كلّ شاب يعاني الخصاصة والبطالة وقلة الحيلة أمثالنا. . وجهة من ليس له وجهة. حلم من عضّت لياليه وأيّامه الكوابيس. . » (17).

وتنتهي مغامرة الإبحار بفقدان اثنين من المجموعة لكي تبدأ مغامرة وجود جديدة في وطن / الغربة، يصوّر أولى سماتها الدّالة أحدهم في قوله: «. . . حين وصل ثلاثتنا اليابسة أدركت أنّي فقدت ما لا تستطيع هذه البلاد بكلّ ما فيها تعويضي عنه. . أدركت أنّني شربت المالح كلّه جرعة واحدة. . وأنّ الحيتان نهشت ما

بداخلي وتركتني أجوف كالطبل تماما» (17).

هكذا، كشف هذا الشكل الأوّل من انفتاح الذات على الآخر / الغرب الأوروبي أساسا، من خلال النماذج القصصية النسائية التي اعتمدناها في مقاربة مسألة علاقة الذات بالآخر، عن موقف انبهار به، تجلّي في صورة آخر / نموذج مثال: للحرية في شتّى صورها، وللمعرفة في مختلف ميادينها، وللوجود في آفاقه الواعدة، بتحويل الكيان / الخواء في الوطن إلى كيان مريد.

غير أنّ انفتاح الذات على الآخر يتحوّل في عدد مهمّ من الأقاصيص النسائية التونسية من موقف الانبهار بصورة الغرب / الحضاري المثال، إلى موضوع مساءلة، تقوم على إعادة النظر في ماهية / الآخر، الغرب الأوروبي والأمريكي، من خلال الكشف عن هويته الحقيقية، مثالا مغلوطا يسعى إلى تأكيده، وبلورة المفيد من سماته وعي مضادّ تردّد فيه الذات كوجيتو: «أنا لست الآخر، إذن أنا موجود»، وليس العكس.

2-1 – الذات والوعي المضادّ بالآخر/مثالا مغلوطا:

يشترك عدد مهم من أقاصيص الكاتبات التونسيات اللاتي طرحن سؤال الهوية من خلال البحث في / وعن علاقة الذات بالآخر : الغرب المزدوج الأوروبي والأمريكي في منظورها المغاير لهذا الأخير. وهي المغايرة التي تقوم على إعادة النظر في ماهيته، بتحويله من موضوع يسلّم به نموذجا/ مثالا استنادا إلى موقف انبهار إلى موضوع مساءلة يعكس وعيا مضادّا يبلور موقف نقد، بغاية الكشف عن ماهية مغايرة لهذا الآخر يبدو فيها مثالا مغلوطا، بسبب غلبة سلبياته على إيجابياته، وأشكال تهافته: سياسة واجتماعا رغم ما يبدو عليه من مظاهر رقيّ وتمدن وحضارة.

وهو الوعي المضادّ الذي أسهمت في تشكيل مقوّماته، وبلورة مواقفه من الآخر خصائص المرحلة التاريخية منذ الثمانيات من القرن العشرين إلى الآن، وما شهدته من أحداث وتحوّلات وتغيّرات إقليمية وعالمية، كانت لها آثارها السلبية على وضع الذات، حيث تزايدت أشكال استلابها بسبب تعاظم صور هيمنة الآخر عليها، وتضخمت الأخطار التي تهدّد هويتها في ضوء تنامي ألوان سطوة الآخر وتسلّطه في مختلف مجالات العمل والحياة، ممّا يفيد أنّ الاستقلال لم يحقّق للذات تحرّرها من أشكال تبعيتها للآخر عندما كان يستعمرها، بل أسهم في تعميقها. وهو ما جعل عددا من القاصّات التونسيات يدركن أنّ وعي الذات بذاتها لا يتحقّق إلاّ في ضوء وعيها بالآخر، وماهيته الحقيقية لا نموذجا مثالا وإنما مثالا مغلوطا، خاصّة وقد تبيّن أنّ الذات تستمدّ عددا من عناصر وعيها منه، ذلك أنّه «مهما يكن المجتمع الذي إليه تنتسب والفترة التي نقف حيالها فكريا فإننا نكتشف أنّ أوروبا كفكرة هي مرادف للتاريخ»(18).

و تتجلّي صورة الغرب مثالا مغلوطا مثلما رسمها عدد من القاصّات التونسيات في الكثير من نصوصهن القصصية، في مستويين أساسيين: أوّلهما سياسي، وثانيهما اجتماعي/ قيمي. وهما مستويان يترافدان ويتنافذان ليسهما مجتمعين في بلورة السمات المفيدة لهذا الغرب في صورة مغايرة/ سلبية، تقابل تلك المشرقة التي يبدو عليها في الظاهر: رمزا للعالم المتحضّر الراقي والمتمدّن في شتّى الميادين.

2-1 الآخر /الغرب السياسي والاستعمار الجديد.

يتجلّى الغرب السياسي في صورة الغرب الاستعماري نموذجا دالاّ على القمع والقهر والاستلاب، في التاريخ الحديث والمعاصر، ماضيا وهو يستعمر البلاد وينكل بالعباد، وحاضرا وهو يغزو أكثر من بلاد: العراق وأفغانستان، ويمثل بأهلها ويدمّر معالم تاريخها وحضارتها محوا لذاكرتها، مؤكّدا نزعته التوسعية

المهيمنة خدمة لمصالحه، ومكّرسا التغييرات التي توصّل إلى تحقيقها، في البنى الذهنية والأنساق المعرفية، والأنماط السلوكية للشعوب التي استعمرها، ومن بينها الشعب التونسي، حيث ظلّت تلك الأفكار والأنساق والأنماط تعمل فيها حتى بعد حصولها على الاستقلال، ممّا جعل علاقة الذات بالآخر رغم تحقيق الاستقلال علاقة تبعية وليست علاقة استقلال، «ولأن عقدة النقص التاريخية أمام الآخر مازالت بين ندين غير متكافئين علاقة المركز بالأطراف، علاقة السيد بالعبد، علاقة أحادية الطرف غير متبادلة المواقع، طرف ينتج والآخر يستهلك، طرف يأمر والثاني يطيع، الأول لديه إحساس بالعظمة والثاني لديه إحساس بالنقص» (19).

وهو ما أسهم في بلورة وعي مضاد للغرب لدى عدد من القاصّات التونسيات لا ينكفئ على الذات، ولا يسلم بالآخر / نموذجا مثالا وإنّما يحاوره ويسائله ويجادله في سياق طرحه سؤال الهوية / وإشكالية العلاقة بين الأنا والآخر في راهنها، كما في استشرافه لمستقبلها.

وتكشف الكاتبة مسعودة بوبكر في أقصوصتها: «حكاية لويزا الأوراسية»، عن الوجه الإستعماري للغرب، لما اتّسمت به ممارساته من وحشية تناقض وجهه الحضاري، وذلك بتصويرها مشهد اغتصاب مجموعة من الجنود الفرنسيين لعروس جزائرية، انتقاما لرفضها إرشادهم إلى مكان وجود زوجها المجاهد ميلود. وهو مشهد يكشف عن المفارقة العميقة بين فرنسا / نموذجا دالاّ على الغرب الاستعماري، وفرنسا/ نموذج البلد المتحضّر، تصوّره الكاتبة في قولها : «. . . سقط منديل رأسها ممزقا منثورا بين أحذية الجند الخشنة الصلبة كقالب من جليد. . .النتنة كجلد عنز جافت في العراء والقيظ. خبرت كل ذلك وهي تتلوّى بين أرجلهم، اهتزّت الجدران الرطبة المقّشرة وردفة الباب الحديد الصدئة والأعمدة المدودة بين السقف والبلاط الإسمنتي المبلل. . . بحثوا عن ميلود في كل جسدها غرزوا فيه آسياخا من النار وسقطت الجدران من حولها في فرقعة عاصفة، سقطت تدكّ بطنها وأضلاعها العارية المستباحة. . . عادت إلى وعي رهيب . كانت مشدودة فوق منضدة من الخشب نصف عارية، انكتم الصراخ في حلقها.

كان الألم في ذروته يسلب منها الثبات ودّت لو تتمكّن من رفع نصفها العلوي والدنوّ من هذا الذي مضى يشهق مكشّرا مثل خنزير بربري بين فخذيها فتغرز نواجذها قواطعا ضارية في لحم رقبته وتقطع وريده . لكنّها موثوقة اليدين وهنة حدّ الغياب وآسياخ النار وقضبان الحديد تتناوب تعذيبها والولوج في مسام جسدها كانت تسبح في الدمّ في اللزوجة القديمة في الصدء والسخام والرماد الساخن» (20).

و لئن كان هذا الوجه الاستعماري للغرب قد توارى بعد حصول مستعمراته على استقلالها فإنه سرعان ما عاد إلى الظهور منذ مطلع التسعينات من القرن العشرين في شكل استعمار جديد تقوده الولايات المتحدة الأمريكية وحلفاؤها الأوروبيون، فشنّ هذا الغرب حربين على العراق قبل أن يغزوه عام 2003، منتهجا حرب إبادة منظّمة لشعبه وتدمير لمعالم تاريخه ومآثر حضارته، واستنزاف لثروته النفطية، تحت غطاء نشر الديمقراطية ومقاومة الإرهاب.

و قد اتّخذ عدد من القاصّات التونسيات من حرب الخليج، وما كان من غزو أمريكا وحلفائها للعراق سؤالا مركزيا تدور في فلكه المتون الحكائية لعدد من أقاصيصهن، والتي عمدن فيها إلى تعرية الوجه الاستعماري الفظيع لأمريكا وحلفائها من الأوروبيين، والذي يناقض الوجه الحضاري الذي يظهرهم النموذج المثال، إلاّ أنّ ما ارتكبوه من فظائع في حقّ العراق: العباد والبلاد تجعلهم مثالا مغلوطا، يقترن بالمتهافت من الممارسات، والمبتذل من السلوكيات، الخارقة لمبادئ حقوق الإنسان والشرعية الدولية.

وهي الأقاصيص التي تمثل لها بثلاثة نماذج دالّة على صورة الغرب/ مثالا مغلوطا، ومدار نقد وإدانة من طرف كاتباتها. وهي :»تلك العاصفة»، لرشيدة الشاراني، و»يحدث هذا. . . .لو أن شجرة الرمّان تزهر» لفوزية العلوي، و» أرواح عارية»، لآمال مختار.

ففي أقصوصة : «تلك العاصفة»، والمستوحاة من صيغة «عاصفة الصحراء»، التي أطلقت على حرب الخليج ،عمدت الكاتبة رشيدة الشاراني إلى نقد كيفية تغطية القنوات الرسمية الأمريكية للحرب التي كانت تشنّ على العراق. وكان « يتباهي جلّها بإظهار صور القصف والتدمير وجثث القتلى» (21)، كما ركزّت على رسم انعكاسات أجواء الحرب، وتداعياتها على فئات المجتمع التونسي، نموذجا دالاّ على المجتمعات العربية الإسلامية، وسائر شعوب العالم، « لا أحد يملك مزاجا للعمل هذا الشتاء، الجميع منشدوّن إلى أخبار الحرب القادمة من الصحراء. . .لقد أدمن الناس التلفاز فتعطلت أنفاس المدينة»(22).

أمّا الكاتبة فوزية العلوي فتصوّر في أقصوصتها «يحدث هذا. .لو أنّ شجرة الرمّان تزهر»، الغرب الأمريكي أساسا كما الأوروبي قرين الكذب على العالم بادّعائه امتلاك العراق أسلحة الدمار الشامل، تبريرا لعدوانه عليه. ولا تتهيّب الكاتبة من الكشف عن وحشية الفظائع التي ارتكبها في حق العراق شعبا وعمرانا وحضارة، والتي تناقض ما يدّعيه من تبنّ لحقوق الإنسان، ومبادئ الشرعية الدولية ودفاع عنها. تقول : «كان القصف عنيفا وكانت القنابل المضادة للإشعاعات تحدث صوتا كالعواء يعقبه ارتجاج وانفلاق وأضواء خافتة رأيت في البرق المشّع أشباحا تجري في هلع ونساء يجررن أطفالا ويحملن أكياسا على رؤوسهن وشيوخا يتوكؤون في بؤس على عصّي معّوجة. رأيت شجرا يهوي ونخلا يحترق وكائنات مطاطية تتكون من حطام القنابل ثمّ تقفز في كلّ اتجاه وهي تنفث حامضا حارقا. ورأيت بنايات كاملة تترنّح على الرصيف ثمّ تهوي. »(23).

و تصوّر الكاتبة في سياق رسمها الوجه الاستعماري للغرب الأمريكي والأوروبي على حدّ سواء حليفا له في حرب العراق عمق المفارقة بين الدمّ العراقي / العربي الزهيد، وبين قيمة الإنسان الغربي، الذي ينعم برفه الحياة في شتّى صورها وطقوسها، فتقول: «أصابني الرعب إذ تقدّمت في الشوارع وأنا أرى عربات محمّلة بأعضاء بشرية بأثمان بخسة جدّا، وأخري كانت تحمل فراء غريبة عرفت أنها موجّهة لنساء الضباط والمطربات اللاتي بتن في حالة بطالة إجبارية لولا بعض السهرات التي كانت تعقد سرّا في القاعات الكبرى للثكنات وفيها يجّن الجنود ويطلقون عيارات هستيريتهم. . »(24).

وذات فظاعات الغرب في العراق تعمد الكاتبة آمال مختار إلى تعريتها بقصد الكشف عن الغرب/ المثال المغلوط، من خلال قبح وجهه الاستعماري، في أقصوصتها: «أرواح عارية». وهو وجه يقترن بالإبادة لشعب العراق، والدمار لعمرانه وحضارته، والمحو لذاكرته التاريخية الضاربة في القدم. وقد حوّل الوجود إلى عدم. والحياة إلى خراب، لما يمتلكه من أسلحة فتّاكة، عمدت الكاتبة إلى تشخيصها بأن جعلت الرشاشات الأمريكية تمتلك صفة النطق وهي تطلق قاتلة الأبرياء، وتتحرّك في كلّ الاتجاهات فاتكة بهم. صور قتل ودمار توصّلت الكاتبة إلى تحويل قبحها اللامتناهي إلى قيم جمالية، تتضافر لترسم الصورة البشعة للغرب الأمريكي، وهو ينتهك مبادئ، حقوق الإنسان تحت شعار نشر الحرية والديمقراطية. . . «ما حال الناس هياكل عظيمة مكوّمة هنا وهناك. أين اللحم البشري؟ عظام سوداء مكشرة عن أسنان متآكلة. أين اللسان داخل الفم وراء الأسنان؟ أين اللغة؟ أين الكلام. . . ؟

خراب. . . خراب. . . خراب. . . (25).

صورة سلبية للغرب من خلال تهافت وجهه الاستعماري: مثال بدائية متوحشّة لا حضارة متقدّمة تعمد الكاتبة إلى عرضها بقصد نقدها، والكشف عن المفارقة بين صورتي هذا الغرب: الاستعماري والحضاري، واللتين تكشفان عن حقيقته مثالا مغلوطا. وهي الحقيقة التي سيكرّسها وجهه الآخر: الاجتماعي/ والقيمي.

2-2 الآخر / الغرب الاجتماعي والتهافت القيمي

يبدو الغرب في عدد من النماذج القصصية النسائية نموذجا دالاّ على عالم متناقض اجتماعيا يكشف عن عمق المفارقات القائمة بين مختلف فئاته، بسبب التفاوت بين أوضاعهم، والتباين في أشكال ممارستهم للوجود. فكما يمثّل عالم رفه الحياة وألق الوجود وغواياته في شتّى الصور فإنّه يجسدّ بالمقابل عالم بؤس الكثيرين بسبب الفقر والبطالة، حتّى الفنانين منهم «الذين يرسمون على القارعة موناليزا ليوناردو ويقلبون بجانبها قبعاتهم لجمع النقود. وأولئك الذين يعزفون قطعا غربية ويغنّون بأصوات الجبال البعيدة الآتية من وراء المحيطات، ويجوبون بعد العرض بعلبة معدنية لجمع ما تدرّبه الهمم الكسلانة»(26).

وهو التناقض بين المقدّس والمدنّس، حيث تنتشر الكنائس/ فضاءات تعبّد، والحانات والملاهي: فضاءات غواية، تتنوّع صورها وطقوسها، تتيح للروح أن تتحرّر وللجسد أن ينعتق، بممارسة نخب الحياة، ممّا يعلل تفشّي مظاهر التهافت القيمي، في مجتمع يحتكم أفراده إلى القيم النفعية بعد تراجع القيم الأصلية وانحسارها في العقائد كما في السلوكات. وهو التهافت الذي يتجلّى من خلال تفشّي ظاهرتي العهر والشذوذ الجنسي.

وقد عمدت الكاتبة آسيا السخيري إلى تصوير أولهما - أي العهر - في أقصوصيتها: «كلّ الأماكن له... لا مكان وسع همّه»، حيث رسمت مشهد مراودة مومس فرنسية لفوزي الشاب التونسي المهاجر، في إحدى الحانات الفرنسية. وهي المراودة التي تنتهي إلى الخيبة بسبب رفضه الاستجابة لنداء الغواية. «تقترب منه فتاة شقراء كالبدر، نصف عارية، تطلب منه أن يدعها تشرب كأسا على نخب سهرته الصاهدة. يشيح عنها بوجهه يقول لها محدّثا نفسه: عاهرة أنت، مثل أمك تماما، بفرنك تبيعك أمك للشيطان وأنت تهبينها للخزي بلا مقابل. ألا تحسين البون الشاسع بين صدق أمي وزيف أمّك. أمّي لا تبيع أبناءها وإن خذلوها للغرباء أبدا.

تغادره الشقراء متأففة جلفا بدا لها لا يولي للعمال اهتماما. فليذهبوا إلى الجحيم» (27).

أمّا ظاهرة الشذوذ الجنسي فقد تناولتها الكاتبة رشيدة الشارني في أقصوصتها: «رحلة محسن الأندلسي». وهي حكاية شاب تونسي تضطره ظروف الفقر والبطالة إلى ترك قريته والهجرة إلى باريس بحثا عن أفق وجود أفضل، إلاّ أنّ الوضيع من المهن كان في انتظاره. ليكرّس جميعها تبعية الذات للآخر. واستجابتها لطلباته وإرغاماته إلى حدّ المذلة والانسحاق. فعمل حاضنا لطفل معاق، ثم خادما لعجوز مقعد يلمّ قذارته، ويغسل مؤخّرته، ويغيّر ملابسه، وعامل صحون في المطاعم، ثم نادلا بمقهى وبار واستقر به العمل أخيرا في أحد بيوت الأثرياء الايطاليين حيث كان يقدمّ كؤوس الشراب للضيوف، ويقوم بخدمات أخرى»(28).

مأساة ابتدأت من تونس بإحساسه بالاختلاف عن أترابه الذكور، بسبب التباس هويته الجنسية، قبل أن تتعمّق بباريس، التي أفسدته بأن صيرته خنثى يستسلم للنزوات الشاذة للثري الايطالي، الذي يخدمه وأصدقاءه. وهو استسلام إرغام بسبب عدم تكافؤ العلاقة بين الطرفين، وتهديد الآخر/الإيطالي له بالترحيل أو بالسجن في حال الرفض. وهي الفاجعة التي يصوّرها في قوله: «... يئست إلى حدّ العجز عن التفكير. عدت إلى ذلك المحنك. استسلمت له، ولأفراد شلّته. لم تكن

في أعماقك راضيا عمّا يحدث وكان ذلك يعني إليك أنك على خطأ.

بعد ثلاث عشرة سنة أعتقوك، ولكن بعد أن شوّهوا روحك، وغيّروا جنسك، وسمّموا جسدك بفيروس قاتل»(29).

صورة دالة على انسحاق الذات/ العاجزة أمام الآخر/ القادر والمتحكم في كينونتها كما في صيرورتها، ممّا يؤكّد تكرّس العلاقة غير المتكافئة بينهما في الزمن الماضي / الاستعماري، كما في الزمن الراهن، ويكشف أنّ حصول الذات على الاستقلال السياسي لم يحرّرها- كما كان يفترض - من أشكال هيمنة الآخر عليها بل تعمّقت صور تبعيتها له، ومن ثمّ تعدّدت علامات استلابها، ومسخها، بسبب تشييء الإنسان، وضعف التواصل الإنساني، في مناخات غربية: أوروبية أمريكية، تتنامى فيها العنصرية ،وأجواء الإرهاب، ممّا يجعل الخوف يتمكّن من النفوس، فترتبك أشكال التواصل، وتنحسر بسبب عطب العلاقة.

2 - الذات وأفق العلاقة مع الآخر: الرؤية والموقف

يستدعي استشراف أفق علاقة الذات بالآخر/ الغرب الأوروبي والأمريكي، الوقوف عند رؤيات ثلاث تتفاعل لتسهم مجتمعة في رسم سمات هذه العلاقة مستقبلا، وبلورة موقف/ أو مواقف القاصّات التونسيات منها، ممّا يفيد ارتهان انفتاح الذات على الآخر في المرحلة التاريخية القادمة إلى أشكال من الوعي تترافد وتتنافذ وتتجادل لتفرز الرؤيات/ والمواقف التي رسمت النصوص القصصية التي طرحت إشكالية العلاقة بين الذات والآخر. وهي: رؤية الذات لذاتها، ورؤية الذات للآخر، وأخيرا رؤية الآخر للذات.

فالرؤية الأولى سلبية، تبدو فيها الذات في أغلب الحالات والمواقف التي تعرض لها في تعاملها مع الآخر، مأزومة تتملّكها الحيرة، وقد غامت الرؤية والتبس الأفق، وتشظّى الكيان بين إرادة الفعل والعجز عنه، ومهزومة وقد تحوّل الفعل إلى استحالة، والرغبة في المواجهة إلى استسلام للآخر حدّ الانسحاق. وهي الرؤية / الموقف التي تصوغها الكاتبة رشيدة الشارني، على لسان بطلة/ وساردة أقصوصتها: «تلك العاصفة»، والتي تصوّر فيها مأساة الذات العاجزة عن التحدّي لقوّة الآخر، وهيمنته، وممارساته الوحشية تجاه شعب العراق في حرب الخليج، تقول: «إنّ الجرح أكبر منّي، وأكبر منك وأكبر منّا جميعا» (30).

وهي ذات الرؤية / والموقف الانهزامي الذي تصوغه الكاتبة آمال مختار، في سياق رصدها لانعكاسات حرب الخليج عليها، في أقصوصتها: «أرواح عارية»، فتقول: «اختلطت مشاعري بين الوجع والإحساس بالهزيمة والعجز والقهر»(31). ثم تضيف في خطاب جنائزي يرثي الذات الفردية والجماعية، في شتّى صور عجزها وسقوطها، وقد يئست من إمكان انبعاث الفعل في كيانها والثورة على أشكال قهر الآخر وقمعه لها، فتقول: «أحمل نعشي وأمضي غريبة عزلاء وما حاجتي إلى السلاح؟ وما حاجتي إلى أهلي؟ وما حاجتي إلى وطني؟ أحمل نعشي على كتفي، على كتف الأرواح المفزوعة الراكضة في الخراب أدفن في النعش أهلي ووطني وأفكاري ومبادئي ثم أرمي جثّتي فوق الجميع ثم أغطي النعش بالعلم، علم ملطخ بدم الجريمة، بدم البكارة بدم الخيانة. انتهت ثورتي إلى استسلام لما يحدث»(32).

وهي رؤية سلبية للذات لا ترسم البديل الكفيل بتجاوزها مواقفها الانهزامية في علاقتها بالآخر، بقدر ما تصوغ خطابات يسمها الانفعال ليغيب منها الفعل، واليأس بدل التفاؤل، والاستحالة بدل الإمكان. خطابات لذوات مأزومة ومهزومة في النصوص، ترجّع صدى أزمة ذوات القاصّات بسبب وعيهن باستحالة الفعل على الذات في علاقتها غير المتكافئة بالآخر، وتحوّله إلى استجابة بديلا للمواجهة، حتى الحلم صار عصيّ

المنال في ظلّ احتداد وطأة قهر الآخر للذات. وهي الرؤية/ الموقف التي صاغتها الكاتبة آسيا السخيري، على لسان عاصم الرشيد بطل أقصوصتها: «ذاك الزمن... تلك الذكرى»، في قوله: «قهرا أن أكون قفرا حتى من الحلم.. جورا أن أكون أعزل هكذا..»(33).

وتغلب السلبية على رؤية الذات للآخر وموقفها منه، من خلال وعي القاصّات المضادّ لماهيته، حيث تحوّل من موضوع تسليم باعتباره مثالا إلى مدار مساءلة بسب اكتشاف الذات أنّه مثال مغلوط بحكم تهافت أشكال تعامله معها، والتي عمقّت صور تبعيتها له، لتتكرّس هيمنته عليها في شتّى مجالات الحياة: العملية منها والذهنية، الماديّة والمعرفية. فيكون الآخر/ الغرب المزدوج الأوروبي والأمريكي وطن اغتراب الذات إلى حدّ اللاانتماء، كما في أقصوصتي «اغتراب»، و«انسلاخ»، لسلوى الراشدي (34)، ويمثل مصدر نشوة الذات جسدا وروحا، كما في أقصوصة: «رحلة محسن الأندلسي»: لرشيدة الشارني (35). وهو إلى ذلك الخطر المتنامي المحدق بالهوية والمهدّد لها، كما في أقاصيص «موسم جني العنب» لمسعودة بوبكر (36)، و«جمرات العبور»، لذات الكاتبة (37)، و «المرافئ بعيدة»، لمنيرة الرزقي (38)، وغيرها من الأقاصيص. ثمّ إنّه قرين الغزو الاستعماري لوطن/ الذات: ماضيا بعيدا: من قرطاج إلى القدس مرورا بالأندلس، كما في أقصوصة: كل الأماكن له لا مكان وسع همّه» لآسيا السخيري(39)، وماضيا قريبا في الجزائر كما في العراق، في أقصوصة: «حكاية لويزا الأوراسية» لمسعودة بوبكر(40)، وحاضرا في العراق، كما في أقاصيص: «تلك العاصفة» لرشيدة الشارني(41)، و«يحدث هذا لو أن شجرة الرمّان تزهر» لفوزية العلوي(42)، و«أرواح عارية» لآمال مختار(43).

كل هذا جعل الآخر/ الغرب المزدوج: الأوروبي والأمريكي، موضوع إدانة وتنديد واسما رؤيات القاصّات ومواقفهن بالذاتية، ممّا أضفى على خطابات نصوصهن القصصية نوعا من الانفعالية المتحاملة على الغرب، والذي يبدو في نظرهن السبب في كل أزمات الذات ومآسيها في الأزمان الحديثة والمعاصرة، في بعديها المحلي/ الوطني والإقليمي/ القومي، دون أن يعرضن إلى مسؤولية هذه الذات فيما آلت إليه أوضاعها من تهافت وأدوارها من هامشية. وهو ما وسم رؤية هذا الآخر للذات بالتفوّق وعمّق الهوة بينهما، بفعل تنامي مظاهر استلابه لعناصر كينونتها، وتحكمه في مصائرها، خاصّة وقد تحوّلت هذه الذات في نظر الآخر، وفي ضوء تنامي مناخات الإرهاب في الغرب، إلى مصدر خطر على وجوده. وهو ما تعرضه سلوى الراشدي في أقصوصتها «محطات في بلاد فولتير»، حيث: «أعوان الأمن في كلّ مكان ينظرون إلى الوجوه المشبوهة»(44). فكان انحسار أشكال تواصل الذات مع الآخر بسبب فقدان الثقة بينهما. وهو ما تشير إليه ذات الكاتبة في الأقصوصة نفسها، بقولها: «في أحشاء الثعبان الوجوه تبدو كئيبة. كل الملامح تنطوي على أسرارها، وكل فرد حكاية مختومة أو ما شابه ولا أحد يرغب في قراءة حكاية غيره بعض السمات تجلب الانتباه لبرهة لكن سرعان ما يعود الكلّ إلى الوجوم» (45).

إنّه تقابل في الرؤيات والمواقف بين الذات والآخر يؤكد تواصل العلاقة غير المتكافئة بينهما، ومن ثم تكرّس ما ينجم عنها من صور تبعية، وأشكال استلاب، في ضوء تنامي هيمنة الآخر على الذات في شتّى ميادين العمل والحياة، ممّا يعلل عطب هذه العلاقة، ومن ثمّ تحوّل إمكانية إقامة علاقة منتجة ومتكافئة إلى استحالة، وهي الاستحالة التي أكّدتها نهايات عدد مهمّ من أقاصيص الكاتبات التونسيات. نهايات يتحولّ فيها لقاء الذات بالآخر إلى صدام ينتهي بالذات إلى خسران رهاناتها في الوجود أو إلى الفاجعة: الموت وهي النهايات المأساوية التي وسمت الكثير من الأقاصيص، من مثل: «وعلى كتفي إبني» لآمنة الوسلاتي(46)، حيث يعود الابن

الذي سافر إلى باريس لمتابعة دراساته العليا، مسجّى في صندوق بعد اغتراب عن الوطن دام خمس سنوات كما يلقى الشاعر عصام الرشيد المغترب بلندن ذات المصير/ الموت في أقصوصة «ذاك الزمن.....تلك الذكرى» لآسيا السخيري (47). وهو ذات المصير الفاجع الذي ينتهي إليه الرسام المغترب في أقصوصة: «وليمة خاصة جدا»، للكاتبة مسعودة بوبكر (48).

وإذا لم تكن النهاية الموت، فهي قرار الذات العودة إلى الوطن بعد اغتراب طال وانشطار كيان امتدّ في الزمان والمكان، وخسران الرهان على الآخر فردوسا مغريا في البدايات يتحوّل إلى جحيم معذّب للذات في المسارات، بفعل تراكم التجارب وتنوّعها، وانتهائها في الأغلب إلى أفق مسدود، وهو قرار العودة الذي اتخذته عديد الشخصيات القصصية لتؤكّد من خلاله عسر إقامة علاقة متكافئة مع الآخر، منتجة وإنسانية، مقابل إلحاحها على تمسكّها بالهوية عنوان الانتماء. وهو الموقف الذي يفصح عنه فوزي بطل أقصوصة «المرافئ بعيدة»، للكاتبة منيرة الرزقي، في خطاب بوح ومكاشفة لصديقته وداد: «... فرنسا ليست الجنة الموعودة... كان هناك صوت مجهول يناديني، يغريني بالعودة إلى هنا إلى الأرض التي نبتّ من رحمها»(49)، وكذلك عاد محسن الأندلسي في أقصوصة: «رحلة محسن الأندلسي» للكاتبة رشيدة الشارني، بعد ثلاث عشرة سنة من الإقامة بباريس، حاملا في جسده فيروس فقدان المناعة، وفي الروح أوشام جراحات لا تمّحي.

* إنّ حضور سؤال الهوية بنوع من التواتر في الكتابة القصصية النسائية التونسية، دليل على تخطّيها القضية النسوية ومداراتها الذاتية ممثلة في انجراحات الأنوثة إلى قضايا عامّة: اجتماعية وسياسية وحضارية. فيكون بذلك علامة مهمّة دالة على وعي عدد من القاصّات التونسيات بأهمية هذه المسألة، وتأثيراتها على ذواتهن الفردية/ والجماعية في آن، في كينونتها كما في صيرورتها.

* اتّخذ انفتاح الذات على الآخر في القصة القصيرة النسائية التونسية، شكلين أساسيين، يتجلّى الآخر في أولّهما: غربا/ مثالا، قبل أن يتحوّل في ثانيهما إلى غرب/ مثال مغلوط، من خلال تبنّي الكاتبات لوعي مضادّ جعلهن يدركن أنّ هذا الغرب المزدوج: الأوروبي/ والأمريكي، لا يرقى إلى النموذج المثال، باعتبار تواصل حضور وجهه الاستعماري سياسة، ونزعة هيمنته: اقتصادا، ومظاهر تهافته القيمي: مجتمعا، ممّا كشف لهن عن تناقض وجهيه الاستعماري والحضاري، قبل أن يبقنّ بأنّ ذينك الوجهين وجه واحد لغرب عدواني ولا إنساني في تعامله مع الذات. وهو ما صيّر الغرب موضوع تأمّل من طرف الذات ومساءلة ونقد، بعد أن كان موضوع تسليم بأنه النموذج المثال، ممّا أربك صورته مثالا ليؤكّد بالمقابل على حقيقته مثالا وهما.

* إنّ ثنائية منظور الذات لعلاقتها بالآخر، والتي تجلت في الصورة المزدوجة للغرب: النموذج/ المثال والمثال/ المغلوط، تكشف في جوهرها عن رؤية ديناميكية لمسألة الهوية في وعي أغلب القاصات التونسيات. وهي الرؤية التي لا تجعل من محدّدات الماضي/ التراث ومنجزاته النموذج الأمثل، وإنّما تستثمر منجزات الحاضر من خلال انفتاح الذات على الآخر، الذي يشكّل جزءا منها إذ يتداخل معها ليشكّل موضوعها في مرحلة الاستقلال. وهو ما يجعل الوعي بالذات يقوم على الآخر الكامن في ذلك الوعي، ومن ثمّ فإنّ ما يحدّد الفكرة التي نحملها عنه، وعن أنفسنا سواء بسواء هي الفكرة التي تحدّد المنظور الذي تتعامل به الذات مع الآخر، وتمثل شكل انفتاحها عليه، قبل أن تبلور موقفها منه، إلاّ أنّ السبيل الصحيح لإدراك الذاتّ والوعي بها لم يتضّح بعد بالشكل الأمثل عند القاصّات التونسيات، في النفوس كما في النصوص، كذلك الشأن بالنسبة لسبيل تحرير الأنا من أشكال هيمنة الآخرعليه، وصور استلابه له بغية إبراز خصوصيته.

الهوامش والإحالات

*) قدّم هذا البحث ضمن فعاليات الملتقى الوطني للقصّة القصيرة بمساكن في دورته السادسة، حول : القصة القصيرة التونسية راهن الترجمة وأفق الانفتاح على الآخر، مساكن، يومي 26 و27 جانفي 2008 .

1) هشام علي بن علي : وعي الذات ووعي الآخر، استعادة النهضة أم الدعوة لفكر نهضوي جديد، مجلّة : «المسار»، (تونس)، العدد 15، مارس 1993، ص 59 .

2) يبلغ عدد المجاميع القصصية النسائية الصادرة في تونس منذ عام 1956 إلى غاية 2007، 90 مجموعة قصصية لأربع وخمسين قاصّة. وهو نتاج يتوزّع بين العقود كالآتي : مجموعتان قصصيتان في الخمسينات من القرن العشرين. ومثلهما في الستينات، وسبع في السبعينات، وعشرة في الثمانينات، واثنتان وثلاثون في التسعينات، وسبع وثلاثون فيما بعد التسعينات إلى غاية سنة 2007. ممّا يكشف أنّ التسعينات وما بعدها هي المرحلة الأهمّ في سيرورة الكتابة القصصية النسائية التونسية بصدور 69 مجموعة قصصية خلالها، مقارنة بالمرحلة التي سبقتها، والتي بلغ عدد المجاميع القصصية الصادرة خلالها 21 مجموعة، وذلك رغم امتدادها الزمني بين 1956 و1989 .

انظر بصدد هذا :

– بوشوشة بن جمعة، بيبليوغرافيا الأدب النسائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، 2008، القسم الخاص بالقصة القصيرة النسائية التونسية .

3) ملتقى الابداع . . . والهويّة القومية، كلمة هيئة التحرير، مجلّة : «الوحدة»، السنة الخامسة، العدد 58 – 59، جويلية – أوت 1989، عدد خاصّ عن «الابداع . . . والهويّة القومية»، ص 5 .

4) نفس المرجع .

5) أحمد اليابوري، الرواية العربية والوعي القومي، ضمن العدد الخاص لمجلّة : «الوحدة»، حول : الابداع . . . والهويّة القومية . . .، ص 49 .

6) أردموته هللر : الغرب في مرآة الشرق، مجلّة : «فكر وفنّ»، (الألمانية)، العدد 40، السنة 20، 1984، ص15 .

7) مصطفى عبد الغني : الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، العدد 118، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، صفر 1418 هـ أغسطس – آب 1994، ص 100 .

8) آمال مختار : و للمارد وجه جميل، دار سحر للنشر، تونس، 2006، ص 18 .

9) نفس المصدر

10) رشيدة الشارني : الحياة على حافة الدنيا، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، ، ص 114 .

11) نفس المصدر : ص 115

12) آمنة الوسلاتي : سيّدة العلب، منشورات قصص، تونس، 2006 .

13) منيرة الرزقي : رائحة العنبر، دار سراس للنشر، تونس، 2001، ص 44 .

14) مسعودة بوبكر : طعم الأناناس، المنشورات الأطلسية، تونس، 1994 .

15) نفس المصدر : ص 111 – 116 – 117 .

16) بسمة البوعبيدي : أحترف الصمت (د.ن)، تونس، 2006 .

17) نفس المصدر : ص 92 – 93 – 95 .

18) عبد الله العروي : أوروبا الفكرة والأسطورة والوهم، مجلّة» فكر وفنّ، (الألمانية)، العدد 44، العام 23، 1986، ص 43 .

19) حسن حنفي : مقدمة في علم الاستغراب، ص 14 .

20) مسعودة بو بكر : وليمة خاصّة جدا، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص 99 .

21) رشيدة الشارني : الحياة على حافة الدنيا . . .، ص50 .

22) نفس المصدر، ص 55.
23) فوزية العلوي: حريق في المدينة الفاضلة، دار سحر للنشر، تونس 2004، ص 17.
24) نفس المصدر: ص 99.
25) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، ص 75.
26) سلوى الراشدي: باب الذاكرة، تونس، 2004، ص 100.
27) آسيا السخيري: مرافئ، التيه، دار سحر للنشر، تونس، 1997، ص 69.
28) رشيدة الشارني: صهيل الأسئلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2002، ص 73.
29) نفس المصدر، ص 76.
30) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا، ص 53.
31) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، ص 75.
32) نفس المصدر : ص 77.
33) آسيا السخيري : مرافئ التيه، ص 93
34) سلوى الراشدي: باب الذاكرة، تونس، 2004
35) رشيدة الشارني: صهيل الأسئلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
36) مسعودة بوبكر: طعم الأناناس، منشورات الأطلسية، تونس، 1994.
37) مسعودة بوبكر: وليمة خاصة جدّا، دار سحر للنشر تونس، 2004.
38) منيرة الرزقي: رائحة العنبر، سراس للنشر، تونس، 2001.
39) آسيا السخيري: مرافئ التيه، دار سحر للنشر، تونس، 1997.
40) مسعودة بوبكر، وليمة خاصة جدا، سبق ذكره
41) رشيدة الشارني: الحياة على حافة الدنيا، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس 1997.
42) فوزية العلوي: حريق في المدينة الفاضلة، سبق ذكره
43) آمال مختار: وللمارد وجه جميل، سبق ذكره
44) سلوي الراشدي: باب الذاكرة، ص 129
45) نفس المصدر، ص 129
46) آمنة الوسلاتي: سيدة العلب، سبق ذكره.
47) آسيا السخيري : مرافئ التيه، ص 108-93
48) مسعودة بوبكر: وليمة خاصة جدّا، ص -55 57.
49) منيرة الرزقي: رائحة العنبر، ص 44 و48.

نظرات في التّفكير النّقديّ وقضاياه
كتابات منجي الشّملي نموذجا

فوزيّة الصفّار الزّاوق (*)

رأينا أن يكون موضوع بحثنا «التّفكير النّقديّ» في بعض كتابات **منجي الشملي** نموذجا، وذلك للصّلة المتينة التي تربط التّفكير والنّقد. فالنصّ الأدبيّ في حاجة ماسّة إلى فكر يؤلّف بين معانيه وناقد يتناول هذا الفكر بالنّقد وعمق الدّراية. ولا بدّ لضبط ظاهرة «التّفكير النّقديّ» عند **الشملي** من تمهيد يشقّ إليها الطّريق، وقد يكون ذلك ممكنا بالوقوف على **أهمّ تجلّيات النقد عنده** في كتاباته، وكذلك في تدريسه، وفي توجيهه للدّراسات والبحوث الجامعيّة في مختلف المستويات.

إنّ المطلّع على كتابات **منجي الشملي** الأدبيّة أو النقديّة أو الصُّحفيّة يُلاحِظُ خَيْطًا دقيقا فيه تنخرط نصوصها، وفكرة كأنّها تؤرّقه يريد إبلاغها إلى قارئه. فأغلب نصوصه النقديّة والأدبيّة قد تُثير إعجابك، بلغتها، الصّافية، وأسلوبها المتين، ودقّة معانيها، ولكنّها في ذات الوقت تُحيّر القارئ وتدفعه إلى مراجعة نفسه، حتّى ينظر في مقاييسه الأدبيّة الفكريّة والثقافيّة والنقديّة والاجتماعيّة والسياسيّة كذلك . . .

فكتاباته ليست مجرّد نصّ أدبيّ نقديّ يقنع بالوصف، أو مجرّد نصّ يعرض فكرة من الأفكار أو يؤرّخ لحياة شاعر بقدر ما هو «سؤال الحائر».

إنّه دراسة للفكر والأدب العربيّ الحديث في علاقتهما بالآداب الأجنبيّة. إنّه تنظير للثّقافة التّونسيّة أوّلاً وضبط لأهمّ خصائصها. إنّه قراءة جديدة للنصّ الأدبيّ، وحوار مستحدث مع النصّ، مع النّفس، مع الآخر، مع التّراث، مع الحداثة، مع المناهج النقديّة القديمة منها والحديثة. وهو فوق كلّ ذلك، مراسٌ دقيق للمعجم العربيّ، وموقف منه، لأنّه في نظره معجم غير تاريخيّ.

ولم يقتصر هاجس النّقد على كتاباته بل لازمته هذه الظّاهرة وتجلّت في تدريسه أيضا. فالمتأمّل، في القضايا التي درّسها بالجامعة التّونسيّة، كانت في الحقيقة تمثّل

*) جامعية، تونس

سؤالا حائرا وتتعلّق بقضايا لها مساس بالإبداع الأدبيّ والنّقد الفكريّ والمنهج المقارنيّ.

من هذه الدّروس نذكر المسائل التّالية، وذلك على سبيل المثال لا على سبيل الحصر:

- قضايا النّقد العربيّ الحديث.
- اتّجاهات الشّعر العربيّ الحديث.
- خصائص الرّواية العربيّة الحديثة.
- «الأخوان تيمور» أو القصّة القصيرة العربيّة وعلاقتها بالأدب الفرنسيّ.
- الرومنطقيّة العربيّة الحديثة والمؤثّرات الأجنبيّة فيها.
- يحيى حقّي كاتبا مبدعا ومفكّرا ناقدا
- نظرية الأدب المقارن في الغرب وعند العرب.
- النقد عند طه حسين ومنابعه الفرنسيّة.
- بيان الحداثة عند طه حسين: كتاب: مستقبل الثقافة في مصر» مرجعًا.
- الترجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث ومشكلة التّنظير الغربيّ.

ومعلوم أنّ الدّروس الجامعيّة التي قام بها كانت له دافعا لتعميق النّظر في هذه المسائل عن طريق الدّراسات والرّسائل الجامعيّة والبحوث المعمّقة. لذلك نجد **الشملي** يُمَهِّدُ للطلاّب الباحثين بمواصلة النظر في هذا «المشروع الفكريّ النقديّ». وكان في إشرافه على مُخْتَلَفِ رسائل البحث حريصا على «سلامة المنهاج» وصحّة الفهم للنّصوص «وحريّة الموقف في التفكير».

ليس من الصدفة إذن، أن يعهد لهذا الطّالب أو ذاك ببحث معمّق حول «ميخائيل نعيمة كاتبا للترجمة الذّاتيّة»، أو «زكي نجيب محمود مؤلّف ثلاثيّته الشهيرة قصّة نفس وقصة عقل» أو «عبّاس محمود العقاد مترجما لذاته في ثلاثيته أنا، حياة قلم، سارّة» أو «طه حسين مؤرّخا» أو «طه حسين مفكّرا سياسيًّا» والقائمة تطول متضمّنة بحوثا نقديّة أو أدبيّة أو مقارنيّة. إنّ ما ذكرناه في هذا التمهيد ليس سوى سبيل إلى قراءة في كتابات **منجي الشملي** النقديّة.

* * *

النقد طبيعة في الإنسان والناس ينقد بَعْضُهُم بَعْضًا: كلّهم أبدا نـاقدٌ وكلّهم أبدا مَنْقُودٌ، ولعلّني ألتقي مع **ميخائيل نعيمة** في رؤيته لحتميّة النقد حين يقول: «ليس يَنْجُو من النّقد حتّى الطفل في مهده وحتّى الميّت في لَحْدِهِ» (1).

إن هذه الظّاهرة الإنسانيّة التي تلازمنا، ونتعامل معها تعاملا بديهيّا في حياتنا اليوميّة، تستوجب منّا شيئا من الفطنة لتُتابعها، وندرك كُنْهَهَا، ونتناولها وهي تتعامل مع النصّ الأدبيّ في شتّى مجالاته. ويهمّنا في هذا البحث أن نعرف كيف تعامل معها النّاقد، وهو يمارس النصّ الأدبيّ نظريّا وتطبيقيّا؟

إنّ المتأمّل في بعض كتابات **منجي الشملي** التّنظيريّة والتطبيقيّة يجد محاولة جادّة لضبط حدودها من خلال تعاريف كثيرة، وذلك باعتماد قواعد مضبوطة معروفة، حاول أن يرسم حدودها انطلاقا من تعاريف بسيطة ووصولا إلى تعاريف معقدّة دقيقة. ومن هذه التعريفات، القديمة والحديثة، استطاع أن يُدْرِكَ أنّ النّقد «فنّ صعب المراس لا يستطيع القيام به إلاّ من كان ذا ثقافة واسعة وذوق سليم» (2). فالنّقد عنده يُعنى بدراسة النصوص والتّمييز بين جيّدها ورديئها، وهو «روح كلّ دراسة أدبيّة». وقد أدرك أن النّقد يستعين أحيانا، وهو يوضّح النصّ ويشرحه ويُقوِّمُه، «باستعمال منظّم للوسائل غَيْر الأدبيّة ولضروب المعرفة غير الأدبيّة أيضا...» (3).

ومحاولة التعريف بالنّقد عنده هي في الحقيقة مرتبطة بمواصفات لناقد حازم على حظّ وافر من سَعَةِ المعرفة، والثّقافة المتينة، والصّبر على الجهد والمثابرة، والقدرة على

التأثّر والتأثير أيضا. إنّـه كذلك مسؤول أمين وصاحب رسالة وقادرٌ على تلقّـي البلاء العظيم. أليس «للنّاقد مسؤوليّة فيها من الحرج ما يُزْعِجُ، وفيها من الأمانة ما لا يقبلـه إلاّ من أحسّوا بقدرتهم على تلقّي البلاء العظيم» (4). إنّه صاحب جدّ في الفكر، لا يتّخذ من النّقد زينة أو مغالطةً. فهي إذن مواصفات علميّـةٌ في جوهرها، تؤازرها مواصفات أخلاقيّـةٌ لا محيدَ عنها.

لئـن كانت هذه التعريفات صحيحـةً، وهي صحيحـةٌ عندنا في هذا المستوى من القول، فإنّ تعريف النّقـد في نظر صاحب هذه الكتابات أشدُّ تعقيدًا وأبْعَدُ منـالاً، لذلك هو يرى أنّ التعريفات لا تنقـاد لطالبها بيُسر، إذْ هـي تتعدّى في جوهرها مُجَرَّدَ تطبيـق القواعـد، أو إحْصَـاءَ المواصفات إلى إعمال الفكر وإنعام النّظر.

فإذا بنا نخوض مغامرة تجمع بين المُؤلف المُنتج والنصّ **المنتج والنّاقد القارئ**، وهنا يرى منجي الشملي أنّ الخطر قائم في هذا اللّقاء وأنّ المشكل هو الاهتـداء إلى سبيل النّجـاة. فهم يريـدون أن يكـون المؤلّف أي المنتج قـادرا على إنتاج نصّ تتوفّر فيه «**الأدبيّـة**» «La littérarité» أي إنتاج نصّ أدبيّ كما يقال. وهم يريدون أن يكون النصُّ **المُنتَجُ** قابلا **للتأويل** حتّى يكون من «الأدب الكبير»، وهم يريدون **ناقدا قارئا** مُطَالَبًا بفَهْم هذا النّتـاج الفكريّ. ولابدّ من الخروج على كلِّ **الأحكام الجاهزة المقيّدة**، وهو في هذا المعنى يقول: «فـأنـا الذي سأنظـر في الأثر الأدبيّ، ولست أنا الذي أنشأت ذلك الأثر الأدبيّ، وكلّما اجتمع «**الأنـا**» و«**الغيـر**» كان الخطـر. أنـا موجود لأنّـي أتأثّـر، ولابدّ من أن يكون لتأثّري النّصيب الوافر في فهم العمل الأدبيّ الذي أشْـرَحُ وأقَـوِّمُ، ولابدّ من أن يكون لتذوّقي الحظّ الواسع، فأنـا لي أحاسيس وأهـواءٌ، وعاداتٌ فكريّـةٌ، ورواسبُ لا شعوريّـةٌ، وظروفٌ اجتماعيّـةٌ ورغبـاتٌ إنسانيّـةٌ، ولي عقـلٌ به أُفَكِّـرُ، وقلبٌ به أحبّ - وأَكْـرَهُ - وأنـا قادرٌ على المُلاحظـةِ، وقادر على الخيال...» (5).

ثمّ يضيف في ختام تحليل هذا الموقف قائلا: «إن إرجاع الأثر الأدبيّ إلى قواعـدَ قد يُـؤدّي بالنّـاقد «**الموضوعيّ**» إلى «**التقريريّـة**» وإلى الصّلف الفكريّ، وإلى الجفـاف العقليّ... لأنّ صاحب العمل الأدبيّ إنسان، والإنسان لا ينضبط في «**معادلات علميّة**» ولا «**خطـوط بيـانيّـة**...» (6)، والخلاصـة «أنـه لا يوجـد عند النّـاقد القارئ الخبرُ اليقيـنُ حَتْمًـا!» فسبيل النّجاة كذلك، هنا والآن، إلى حدّ علمنـا اليوم أن يكون النّاقد حريصا على الفهم والشّرح وعلى تهذيب التّأثريّـة والاستفادة من مختلف العلوم الإنسانيّة، عندما تجتمع «متضامنة، لتضيء العمل الأدبيّ لا لتُضَيِّعَـه ذرّات ذرّات...» (7)، وكذلك حرصا على تجاوز الموضوعيّة حتّى يكون التضامنُ بين الحسّ والمعرفة. ويختم قائلا: «إنّ نقـد النّاس بلاء عظيم».

ولئن أقرّ منجي **الشملي** في كتاباته «**بالتأثّريـة المهذّبـة**» وعمل جاهدا **على** تجاوز «**الموضوعيّة المطلقة**» فإنّـه مع هذا سعى إلى ضبط **مقاييس نقديّـة بها** نهتدي في قراءة النصّ الأدبيّ، وبها نتجاوز سؤالا حائرا فنُميّـز بين الكاتب والكويتب، والشّاعر والشّويعر، والنـاقد والنّويقد، والنصّ الأصيل والنصّ العاديّ، فكلّ كتابة ليست حتمًا من الأدب الحقّ.

إنّها مقاييسُ أدبيّـةٌ إنسانيّـةٌ نابعـةٌ من خلجات النّفس في تعقّدها، عندما تلتقي بالنصّ الأدبيّ. إنّها **مقاييس نقديّـة** بها نميّز بين الأساليب، ونجتهد في التّقويم. **فالشاعر الحقّ** مثلا هو من لا يقول الشّعر إلاّ «مضطرّا لا حيلة له»؛ **والقارئ الحقّ** هو من لا يقرأ الشعر إلا مدفوعا «لا حيلة له» ولعلّ ذلك الاضطرار وهذا الإقبال هو ما يَنْشَـأُ عن «**الحالِ الشعريّـة**» (8).

ولـن نُدرِكَ الشاعـر الأصيـل، ونصّـه الإبداعيّ، إلاّ عبر قنوات ومسالك مختلفـة لأنّ قراءة الشّعر لها «مناسكهـا»، نذكر منها: شرح الصّدر للقراءة، وفتح النفس للتبتُّـل «ولعلّ هذا من الأسْـرار التي تجعلنا لا نتذوّق الشّعر إلاّ إذا تهيّأنـا لمعاناة «**تجربـة الشاعـر**»

بالذّوق لا بالعلم، لأنّ «العلمَ بالبرهان والذّوق مُلاَبَسَةُ عين تلك الحال» كما يقول **أبو حامد الغزالي** في «**المنقذ من الضلال**»(9).

وهكذا نرى أنّ الاهتداء إلى **الشّعر الأصيل** ليس بالأمر اليسير، «**حال شعوريّة**» تُؤَازِرُهَا «**حال قرائيّة**» تؤدّي في أغلب الأحيان إلى بدائع الفنّ الخالدة.

وما يُقَالُ في قراءة **النصّ الشعريّ** يقال مثْلُهُ في قراءة **النصّ النّثريّ** «لأنّ الأدب فنّ عصيّ أبيّ» (10) والأدب الحقّ له «**مناسكه**». فهو على حدّ تعبير **منجي الشملي** «أدب مشتقّ من النّفس إذا سُبرت، ومن الضّمير إذا امْتُحِنَ، فإذا كان، فهو حَتْمًا للرّوح مُتْعَةٌ، وللقلب غذاءٌ، وللعقل نورٌ...»(11). وهكذا يرسم لنا **منهاجًا** آخر به نجتهد حتّى نعرف الأدب. إنّه مَنْهاجٌ **نقديٌّ** يتآزرُ فيه **العلم والذّوق**، ويتضافر فيه **العقل والحسُّ**، ويتعالق فيه **الذّاتيّ والموضوعيّ**.

إنّ هذه **المقاييس النقديّة** نابعةٌ من تمثّل ثقافة ذات موجات مُخْتَلِفَة العصور، مختلفة المنابع، يدفعنا إلى هذا الاستنتاج، ما نَجِدُهُ في كتابات منجي الشملي، من إشارات إلى النّقد اليونانيّ القديم، وإلى النّقد العربيّ القديم منه والحديث، وإلى النّقد الغربيّ الحديث منه والمعاصر.

فهو يستفيد من **أرسطو** الذي ضبط قواعد الشّعر وأنواعه، وخصائص المأساة وأصولها، وأسس الخطابة منذ الدّهور. ونجده يذكر روّاد النقد العربيّ في القرن الثالث للهجرة مبرزا منهم خاصّة **ابن سلاّم الجُمَحِي، والجاحظ، وابن قتيبة** حتّى يصل إلى النّقد المنهجيّ عند العرب مع **قدامة ابن جَعْفَر** في كتابه «**نقدُ الشّعْر**» **وأبي هلال العسكريّ** في كتابه «**الصّناعتين**» **وعبد القاهر الجرجاني** في كتابه «**دلائل الإعجاز**» و«**أسرار البلاغة**» **وابن رشيق القيروانيّ** في كتاب «**العمدة**»، وفوق كلّ ذلك يصل إلى **ابن شرف القيروانيّ** في كتابه «**مسائل الانتقاد**».

مصادر **يونانيّة** إذن **وعربيّة** أيضا **وغربيّة** كذلك، اعتمدها **الشملي** النّاقد اعتماد النّاظر فيها، والمحلّل لها، والقابل لها حينا، والرافض لها أحيانا. ولكن لم نجد **الشملي** يَذْكُر ناقدا واحدا من نقّاد الغرب المعاصرين، الذين يُعْتَبَرُون من أعلام **النّقد الحديث والمعاصر**؛ ولنا أن نسأل ما هو سبب هذا الموقف أي هذا الإغفال لهؤلاء الأعْلاَم ؟

ما من شكّ في أنّه على دراية كاملة بهم، وبأسرار مناهِجِهِمْ. ودليلنا على ذلك، أنّه ترجم نُصُوصًا لهم إلى اللّغة العربيّة، نشرها في مجلاّت علميّة، وأنّه كذلك عرّف بهم، وبآرائهم النقديّة، في كثير من دروسه الجامعيّة.

والرّأي عندنا أنّه أغفلهم عن رؤية وتدبير، في كتاباته النقديّة المنشورة. إنّ هذا الإغفال موقفٌ منه إزاءهم؛ وليس إنكارًا لما لهم من فضل في التّفكير النّقديّ.

إنّنا نستدلّ في هذا المقام بنصّ واحد فقط، كأنّه نداء إلى النّقّاد العرب كي لا يُسْقطُوا النّقْدَ الغَربيَّ على نصوصهم إسقاطا مطلقا، وأن يَسْتَفِيدُوا منهم استفادة رشيدةً هادئة. إن هذا النصّ الذي نذكر متّصل بنظريّة **التّرجمة الذّاتيّة**. إنّك لا تقرأ صفحة من كتاباته النّقديّة حتّى تشعر بهذا المِهَاد الفلسفيّ الذي يَنْبُعُ منه تفكيرهُ. وهنا أسأل سؤالا حائرا، ألا يكون **الشملي** في كتاباته النّقديّة متأثّرا تأثّرا عميقا بفلسفة «**هيغل**» Hegel صاحب النظريّة «الفينومينولوجيّة» ثم بعد ذلك بالفيلسوف والمفكّر الألمانيّ «**هوسيرل إدمون**» Husserl Edmund في تطبيقاته؟

إنّ هذا النصّ وغيره من النصوص كثيرٌ في كتابات **الشملي** وفيه يقول: «إنّ نقّاد الغرب، على مالهم من علم واسع وتحليل جيّد، يُهْمِلُون العالَمَ غير الغربيّ، فلا يأبَهُون للمُدوّنة الشرقيّة عامّة والعربيّة منها

خاصّة ! إنّ مدوّنة **التّرجمة الذّاتيّة** ليست فرنسيّة فحسب، ولا إنكليزيّة فقط، ولا ألمانيّة لا غَيْرَ . . . إنّ الباحث المنصف لا يُنْكِرُ ما لكتاب **قوتة** (Goethe) الألمانيّ **الشعر والحقيقة** من رَوْعَةٍ رائعة، ولكن هل أتاهُمْ حديثُ **طه حسين** في كتاب **الأيّام**؟ ألا ندرس كتاب **الشعر والحقيقة** كما ندرس كتاب **الأيّام** . . . إنّها أمثلة كثيرة يمكن أن نضربها للباحثين المنصفين، غير المقلّدين، غير المكابرين، الذين كَسَرُوا زجاجة الغرور والصّلف!»(12).

إنّ دراسة **التّفكير النّقديّ عند الشملي** تستوجب أن نكون عارفين بتضاريس ثقافته، فهي عربيّة طبعا، قديمة وحديثة؛ وهي غربيّة كذلك، ولعلّها فوق ذلك كلّه فلسفيّة. إنّنا نعرف أنّ له تكوينا فلسفيّا؛ فهو مولع بالفكر الفلسفيّ عند العرب وأهل الغرب، ومولع خاصّة بتاريخ الفلسفة عند العرب وعند الغرب، منذ نشأتها عند **اليونان** حتّى وصولها إلى **العرب**، الذين عُنُوا بها ونَقَلُوها إلى لغتهم وأفاضوا القول فيها شرحا لها، وتعليقا عليها. وبفضلهم انتقلت إلى أوروبا. ألا يكون هذا السّؤال سبيلا إلى دراسة أخرى عن الفكر النّقديّ عند **الشملي** في ضوء الفلسفة ؟

لا شكّ عندنا أنّ النّاظر في كتاباته، يجد نفسه في نسق كأنّه غير معهود، في الكتابات النقديّة، لأنّه لا يقنع بالنّقد المجرّد. فالعمليّة النقديّة ليست عمليّة أدبيّة مَحْضًا، وإنّما لها علاقة بفلسفة الأدب، ونظريّة الأدب، وتاريخ الأدب، والأدب المقارن؛ ولها علاقة كذلك بعلم النّفس، وعلم الاجتماع، والنظريّات السياسيّة. نجد هذا مُجَسَّدا خاصّة، في كتاباته النقديّة التّطبيقيّة، نذكر منها على سبيل المثال دراسته عن **أبي العتاهية**، وأحمد شوقي، **والمازني وأبي القاسم الشّابي والطّاهر** الحدّاد ومن إليهم.



المصادر والمراجع

1) ميخائيل نعيمة المجموعة الكاملة، دار العلم للملايين، المجلد 7، ص13.
2) منجي الشملي: الفكر والأدب في ضوء التنظير والنقد، دار الغرب الإسلاميّ، بيروت لبنان، 1985، ص8.
3) المصدر نفسه، ص9.
4) المصدر نفسه، ص17.
5) المصدر نفسه، ص12.
6) المصدر نفسه، ص13.
7) المصدر نفسه، ص13.
8) المصدر نفسه، ص25.
9) المصدر نفسه، ص25.
10) المصدر نفسه، ص16.
11) المصدر نفسه، ص16.
12) انظر مقدمة كتاب «الترجمة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث» : كتاب «سبعون» لميخائيل نعيمة نموذجا، لفوزيّة الصفّار الزّاوق، دار الخدمات العامّة للنّشر، تونس 1999، ص7

قراءة النصّ الأدبي بين النّقد والتّأويل

مفيدة الجلاصي المرزوقي (*)

لاشكّ في أنّ النقد الأدبي يعدُّ من العلوم الإنسانيّة، فمجاله يتّسع بتوسّع البحوث الأدبيّة والفكريّة ولا أحد اليوم بقادر على الطّعن في شأن الدراسات والمناهج والنظريّات النقديّة لما اكتسبته من أهمّية قصوى، باعتبارها مطيّة للغوص في دقائق القضايا الأدبيّة أو هي «مفتاح التحكّم في كلّ بحث، ومجوع كلّ دراسة»(1).

ولا غرو أن يختلف النقّاد والأدباء والدّارسون حول مسألة تناول النصّ الأدبي وقراءته وتحليله كعمل إبداعي ومن ثمّ الوقوف على ما يختزنه من دلالات. ومن هنا رأى «فوكو» أنّ «الناقد يعالج العناصر الدلالية وفق النظر إليها من زاوية، أنها مستقلّة عن المعاني المتعدّدة التي تقوم بحملها والتعبير عنها، أي أنّ العناصر الدّلاليّة المكوّنة للنصّ تمثّل وحدات أو قل جزئيات وقطعا تقوم بوظيفة مركزيّة في النصّ»(2).

كما يتبيّن لنا أنّ الناقد ينطلق من رؤية نقديّة جماليّة عند تناوله للأعمال الإبداعيّة، من حيث أنّ النص الإبداعي «في صوره الخيالية والواقعيّة وفي إيقاعه ومضمونه، يعود بشكل أو بآخر إلى أن يكون عملا لغويّا»(3).

وتغدو اللّغة مجموعة من العلاقات بالنظر إلى طُرق إنشائه أو إبداعه وتركيبه. فللّغة أثرها الفاعل في الإنسان بما تُحدثه من وقع جمالي في نفسه وفكره وهذا ما بيّنه الأستاذ توفيق الزيدي في معرض حديثه عن متصوّر الواقع الأدبي، فأشار إلى هذه الظاهرة المرتبطة بالعنصر الجمالي بوجهيه المحسوس والمجرّد «فأما الجمالي المحسوس فتدركه الحواس الخمس في كلّ مكان وزمان... وللجمالي وجهه الثاني وهو المجرّد، ذلك الذي يوفره الفنّ عامّة... إنّ ما يحدثه الجمالي بنوعيه هو الذي سُمّي وَقْعًا»(4).

ويربط الوقْع بما يسمى بالانفعال الذي يحدثه النص الشعري في الناقد القارئ لذا «تمثّلت بذور النقد في التعبير الانفعالي وتمثّلت كذلك في التعبير بواسطة اللّغة.

*) باحثة، تونس

وكانت بين الوجدان والعقل المزاوجة حينا والمراوحة أحيانا أخرى. وهو ما كانت عليه العلاقة بين وظيفة «التعبير» ووظيفة «التقييم» (5).

ولعلّ بما يحدثه الأثر الأدبي من وقع في الناقد والقارئ مرتبط بقدرة الشاعر والأديب على الإبداع «واختراع الكلمة أي في قدرته على امتلاكه ناصية اللّغة وتسخيرها لا في التعبير عن أفكاره وأحاسيسه فحسب بل في كيفيّة استخدامه لألفاظها وعباراتها ومكوّناتها» (6).

وهذا الإبداع أو الاختراع للكلمة يمثل عنصر العبقريّة لدى الشاعر الذي «لابدّ أن يصدمنا مرّة بعد مرّة بأشكال من اللّغة غير متوقعة حتّى نعي ما يريد أن يقول» (7).

ولقد انشغل طه حسين بالمستوى البنيوي للقصيدة العربيّة فاهتمّ باللّغة الشعريّة وبمستوى التعبير الشعري لدى الشعراء الجاهليين وفي صدر الإسلام فبحث في العديد من القضايا اللغوية والدّلاليّة التي رآها أساسيّة في تحليل مضامين الشعر العربي وإصدار الأحكام النقديّة. فوقف عند المعاني التي أرادها الشاعر فقال عن لبيد: «ولم تجشمني ألفاظه الضخمة وقوافيه الغلاظ، ولم تكلّفني تعمّق المعاني ولا الدخول في تفصيلها» (8).

وفي ظلّ هذه القراءة قرّر طه حسين «البحث في الأدب القديم باعتباره أساسا من أسس ثقافتنا الحديثة لأنه صالح ليكون أساسا من أسس الثقافة الحديثة» (9). لذا قرأ طه حسين النصّ العربي ولاسيّما الشعري منه، فاهتمّ ببنيته التركيبيّة وبنيته الدلاليّة بما يتضمنه من عناصر بلاغية كالمجاز بأنواعه من تشبيه واستعارة وكناية، وبما يتّسم به من بنية فنية تعتمد على الموسيقى والوزن والقافية وحسن في مستوى الترابط بين الجمل داخل النص الشعري.

نحو قراءة ملائمة للنصّ:

إنّ الحديث عن قراءة النص قراءة نقدية يثير لدينا إشكاليّة أنواع القراءات التي تختلف باختلاف نوع النص الذي يتناوله النّاقد، إذ تصنّف النصوص بحسب الحقول المعرفية ومجالات العلوم الإنسانيّة فنجد النصّ الدّيني والتراثي والحضاري والفكري والفلسفي والتاريخي والعلمي والجمالي والأدبي والنّقدي. وقد اهتمّ نعيم اليافي بظاهرة الاحتفاء بالنصّ التي اعتبرها ظاهرة حديثة في النقد الحديث، فلاحظ أنّ في عناية الدّراسات بالنصّ أربع فترات متعاقبة، ولكلّ فترة منها رؤيتها المميّزة، فأمّا الأولى فقد «احتفلت بالعلاقة بين البيئة / الإطار الخارجي والنصّ ومعظم الدّراسات التاريخية والاجتماعية تصبّ في هذا النطاق، والثانية احتفلت بالعلاقة بين الكاتب/ المبدع والنصّ ومعظم الدّراسات النفسية التي ترتكز على المصدر والنشأة تصبّ في هذا المجال، والثالثة احتفلت بالنصّ ذاته رؤية وبنية ونتاجا، ومعظم الدراسات الشكلانية والسيميائية والألسنية والبنيوية تصبّ ضمن هذا المحور، والرابعة/ الحاليّة تحتفل بإبراز العلاقة بين القارئ / المتلقي وبين النصّ، وكلّ الدّراسات التي تنطلق من مسائل التقبّل والاستقبال، وتركّز على نظريّات التلقّي والاستجابة الجمالية تدور في هذا الميدان» (10).

ولاشكّ في أنّ هذه المراحل التي وقف عندها «نعيم اليافي» متعاقبة غير منقطعة عن بعضها البعض، ولابدّ أن تستفيد كلّ مرحلة من سابقتها. على أنّ ظاهرة تلقّي الناقد للنصّ الابداعي تقوم على آليّة خاصّة بالناقد عند قراءته ذلك النصّ وتناوله بالتحليل والدّرس والتقويم، وذلك مرتبط بعملية العمل الإجرائي النقدي عندما يقوم بتفكيك رموز ذلك النصّ بإدراك دلالاته وفهم أبعاده. فيكون قارئا متخصّصا «يسبر بقراءته أبعاد النصّ عبر أدوات نقديّة وجهاز معرفي، وغالبا ما تنتهي القراءات بكشف أغوار النصّ وإعادة إنتاجه واستنطاقه وتقديمه إلى الجمهور العادي بحلّة جديدة وإضاءة جديدة وفهم جديد»(11).

على أنّ القراءات النقديّة للنصوص الابداعيّة مرتبطة بتقنيات الخلق والابداع لدى المنشئ. فالقراءة النقديّة

لنصّ مسطح لا يقدّم إلاّ معنى واحدا، تختلف عن القراءة النقدية لنص يعتمد على الايحاء بما يتضمّنه من شحنات وطاقات لغويّة ومعنوية، إنه ذلك النصّ القابل للتأويل لأنّه «يسلك سبل الترميز والأسطرة والانزياح والإيهام... يشي بوفرة من المعاني ويُشَظّي كثرة من الاحتمالات والتساؤلات، وهذا النص الأدبي الخلاّق العظيم ففيه الواحد يساوي الثلاثة والأربعة الخمسة إلخ...»(12).

ولا نظنّ أنّ النص القابل للتأويل وللقراءات المتعدّدة يضيره أن ينتهي النقاد إلى دلالات تختلف عمّا أراده المبدع بل لعلّ ذلك يسمو به أكثر ويزيده قوّة وثراء عندما يكون نصّا قابلا للتلقي بما يختزنه من استجابة جماليّة - ومثل هذا النصّ يمنح الناقد دورا لا يقلّ أهمية عن دور المبدع إذ يعدّ مؤلّفا آخر لذلك النص بما قدّمه في تحليله من دلالات وبما أصبغه عليه من قيمة جمالية، فإذا كان «المبدع هو المؤلّف الأوّل للنصّ عن طريق التشكيل فإنّ الثاني هو المؤلّف الآخر للنصّ عن طريق إعادة التشكيل وصياغة الرؤيا»(13).

وهكذا يتوحّد عمل المبدع والناقد القارئ مع أننا يجب أن نفصل بين وجهات نظر المبدع والناقد، كما أنّه علينا أن نضع في اعتبارنا مسألة الاختلاف النفسي والاجتماعي والتاريخي بين الطرفين، أضف إلى ذلك إشكاليّة التعارض بين المدارس الأدبيّة والنقديّة في عملية التّلقي الجمالي للنصوص المقروءة أو المنقودة وقابليّة تلك النصوص للتأويل القائم أساسا على الفهم والتفسير والتطبيق عبر محاولة استنطاقها وعندئذ ينفتح أمامنا عالم فسيح وفضاء قصيّ من الرؤى المتغيّرة لطاقات النصوص وإمكاناتها التي لا حدود لها في الزمان كما في المكان»(14).

ويُصبح عَمَلُ القراءة المتعدّدة مرتبطا بما يسمّى «انفتاح الدلالة» على قراءات غير منتهية للنصوص الابداعيّة للوصول إلى مضامين مختلفة ومتعدّدة لتلك النصوص فكانت «القراءة التأويليّة أهمّ آليّات النظر اللّغوي لفكّ رموز الدّلالة المتشابكة» (15). وتصبح القراءة بهذا الشكل مرادفة للشرح والتفسير والايضاح والتأويل والفهم والكشف والتعرّف. ومن هنا ارتبط مفهوما القراءة والدلالة ارتباطا عضويّا، بحيث تصبح «القراءة إنتاجا للدّلالة على نحو ما، سواء أكانت الدلالة تلك مستظهرة من النصّ عن طريق قارئه، أم أضافها القارئ لكن بفضل النصّ الذي حفّز القارئ إلى إنتاجها دون غيرها لفكّ مغاليقه والوصول إلى فهم ما يودّ قوله، لا مطلق الفهم»(16).

بهذا لا تنفصل عمليّة القراءة عن التفسير والتأويل من حيث أنّها فهم للنصّ وتعرّف على مضامينه تؤدّي بنا إلى تفسير لذلك النصّ. وذلك التفسير يفسح المجال لقراءات تأويليّة منفتحة على فضاء دلاليّ لا ينغلق. ومع انفتاح الدّلالة والقراءات التأويليّة يمكن التساؤل: ما حدود التأويل؟ لاشكّ في أنّ الإجابة عن هذا التساؤل مرتبطة بما للمتلقي / القارئ من حريّة في فهم النصوص تذهب به بعيدا في التأويل والتفسير، ومن هنا «يتعيّن تفاوت الفهم بين المتلقين، فتتعدّد القراءات بتعدّد التفاوت في الفهم، من منطلق أنّ القراءة ما هي إلاّ عملية معالجة للفهم والتفسير والتأويل ويستحيل تطابق اثنين وتساويهما في إجراءات المعالجة»(17).

وفي الحقيقة إذا سلّمنا بأنه لا حدود للتأويل، فإنّنا نقرّ بالمنحى الذاتي في النقد. وهذا يجعلنا نبتعد عن الموضوعية في المقاربات النقدية التي يجب أن تقوم على أسس معرفيّة تنأى بنا عن الأحكام الانطباعيّة الموغلة في الذاتيّة دون قيد أو حدود في حين «أنّ القراءة ما هي إلاّ محاولة فهم المحتوى والتعرّف على المضمون وكشف المغزى الكامن في النصّ الأدبي»(18).

ومع ذلك فإنّ للناقد المتلقّي القارئ للنصّ حضورا ودورا في إعادة تشكيل النصّ تشكيلا جديدا، وهذا التشكيل الجديد ينطلق من تفاعله بالنصّ الذي يتناوله بالدّرس والتحليل والتأويل، فكلّ قراءة تعكس شخصيّة

صاحبها الفكريّة والأدبيّة. ومسألة الممارسة القرائية قد شغلت العديد من النقّاد، لعلّ أهمّهم «رولاند بارت» (Roland Barthes) الذي يرى أنّ القارئ لحظة إقباله على النصّ لا يأتي من فراغ بل يأتي محمّلا بروافد ثقافية وأعراف أدبية ووعي بالتاريخ الأدبي وبمخزون من النصوص السابقة والمعاصرة فيتمّ التأويل في إطار يضعه القارئ بما لديه من فهم مُسبق أو معرفة فطريّة تشكّل البناء القبلي للفهم أي البناء المعرفي والأيديولوجي الذي تنطلق منه عملية الفهم»(19).

وبهذا الموقف يخرج أو ينتج القارئ نصّا آخر بما يقدّمه من تأويل لنصّ إبداعي وبذلك تتراكم النصوص التأويليّة المُنْتَجَة المُنطلقة من نصّ إبداعي معيّن وتختلف في تلك النصوص شخصيّات القرّاء باختلاف مواقفهم وأحكامهم وظروف العصر الذي عاش فيه كلّ قارئ. ذلك أنّ نظرية قراءة النصّ ليست عنصرا واحدا، بل إنّها تضمّ العديد من الاتجاهات التي تحاول أن تشرح طبيعة عملية القراءة وما يترتّب عليها من التفاعلات التي تفتح آفاقا تأويليّة واسعة»(20).

والقراءة بهذا تصبح مساهمة في تأويل ما سكت عنه النص الإبداعي «وهنا يكمن سحر القراءة التي تأسرنا في نطاق الصمت فتحقق جمالية التقبّل من خلال التغلّب على تحدّيات التأويل في توازن بديع»(21).

ومن هنا يُصبح المتلقّي الناقد متهيّئا للإبداع أيضا عندما ينتج دلالة النصّ ومضامينه الغائبة عن المبدع الأصلي «فإذا كان الخالق يصنع الرسالة فإنّ جمالية تلقّيها أو قراءتها هي التي تنقلها من مستواها الغفل الصامت إلى مستواها الحيّ الناطق»(22).

وهكذا فالكتابة الأدبيّة الإبداعيّة ولاسيّما الشعريّة منها تخلق متلقيها الذي يقدّم قراءة لا تقلّ أهمية في مستواها الجمالي عن جماليّة النصّ الإبداعي، لذا «فالعلاقات المتشابكة بين النصّ والمتلقّي فضاء مشحون بها ومشغول، وبقدر ما يطرح كلّ نصّ إشكاليّة قراءته وتلقّيه يطرح إشكاليّة شعريته ومهمّة هذه الشعريّة ووظائفها»(23).

إنّ هذا التقاطع بين مستوى جماليّة الإبداع ومستوى جماليّة القراءة والتلقّي يدعونا إلى إثارة مسألة «البلاغ الأدبي» بين المبدع والمتلقّي أو طبيعة العلاقة بين المبلّغ والبلاغ وهي علاقة على درجة كبيرة من التعقّد «فالناقد الأدبي لا يعدو أن يكون متلقّيا ولكنّه متلق من نوع خاص، إنّه متلق شحَذته التجربة، ورفدته أُطر معرفيّة متنوّعة، بعضها إيجابي كإلمامه بثقافات عصره وتراث أمته، وبعضها وقائي كاستيعابه لمقاييس السلامة اللّغويّة والعروضيّة»(24).

القراءة التأويليّة والنصّ الحضاري:

تتعلّق مسألة القراءة التأويليّة بالنظرة النقديّة للمتلقّي الذي يتوسّل بالشرح والتحليل للنصوص الإبداعيّة وطريقته في تناول تلك النصوص وما يعتمده من أدوات لغويّة أو أسلوبيّة تميّز وجهة نظره النقديّة ورؤيته في فهم النص الإبداعي والغوص في دلالاته ومضامينه باعتباره خطابا موجّها إلى القارئ في سياق تاريخي واجتماعي، لذا فالاهتمام بالجانب الوظيفي والسياقي للنصوص يتطلّب دراية بالسياق الحضاري المنفتح على مجموعة من القضايا التي عالجها الأديب المبدع في نصّه الذي يعتبر «خطابا اجتماعيّا لا يمكن فيه بحال أن تنقطع الألفاظ ومعانيها عن سياقاتها المتّصلة بها. وبالتالي فالنصوص الأدبيّة ينظر إليها كذلك على أنّها جزء من عملية معقدة، اجتماعية وثقافية»(25).

ومسألة الاهتمام بالسياق الحضاري للنصوص الإبداعيّة ولاسيّما الشعريّة منها، مسألة متّصلة بالأسلوبيّة. لأنّ الأسلوبيين «صاروا ينظرون إلى عملية القراءة على أنّها تفاعل خلّاق بين الكاتب والنصّ والقارئ والسياق، وأنّه لا يمكن إهمال عنصر منها. وهنا تكون القراءة نوعا

من التفاوض مع النصوص يتمخّض عنه عالم معرفي للنصّ»(26). والمقصود بالعالم المعرفي المتمخّض عن قراءة الناقد المتلقّي لنصّ إبداعي معيّن هو ذلك الاختلاف في القراءات من ناقد إلى آخر لنصّ إبداعي معيّن. «وهذا الاختلاف مردّه ببساطة إلى آخر تعامل مع اللّغة إنما هو عملية يتدخّل فيها الفهم، وهو في جميع الأحوال مُبدع أو مُنشئ للمعنى إنشاء»(27).

ويبدو أنّ إنشاء المتلقي لمعانٍ جديدة يدخل ضمن فهم النصوص الشعرية القديمة، ولاسيّما في الشعر الجاهلي لدى العديد من النقّاد الذين درسوه وحاولوا فهمه مع أنّه قد «ضاعت من أيدينا الخلفية الثقافية التي كانت موجودة في عقول معاصريه الذين كانوا يتخاطبون به والتي هي أمر لا غنى عنه في تفسيره. ولابدّ من أن تتجه جهود الباحثين إلى أن تعمل بدأب على إعادة بناء هذه الخلفيّة»(28).

والمطالبة بفهم الشعر الجاهلي في سياقه هي مطالبة بفهم الخلفيّة الثقافيّة والاجتماعيّة الصادر عنها ذلك الشعر، «وهنا نقرأ القصيدة في ضوء الخلفيّة الثقافيّة التي نفترضها بين قائل القصيدة ومتلقّيها الأوائل... فكلّ معرفة بالتراث القديم مفيدة في إلقاء الضوء على شيء. فالثقافة العربيّة القديمة يظهر عملها في الشعر واضحا، ولها ما يشبه المسيرة في وجدان الشعراء وعقولهم «وقد يكون من الواجب أن يتّجه البحث إلى استخراج العناصر الثقافية التي يتولّد عنها شعر الشعراء»(29).

إنّ النظر في الشعر الجاهلي وفهمه في إطار خلفيّته الثقافية لابدّ أن يكون في ضوء الاتجاه الأسلوبي الحديث الساعي إلى إعادة بناء تلك الخلفيّة من جديد. وهذا الاتجاه الحديث «يعوّل كثيرا على مسألتي «الأساليب» و«الصياغة» في البحث الأدبي بل «ويجعل منها محوري العملية الإبداعيّة والتجربة النقديّة جميعا» لدى الناقد الفرنسي «جوستاف لانسون».

فـ«طه حسين» عندما يتناول الشعر الجاهلي بالتحليل والدراسة فإنّه ينطلق من قراءة وصفيّة يبرز بها موقفه منه ويعبّر عن انطباعه إزاء ما يقرأ، فتستحيل العملية النقديّة عنده إلى عمليّة إبداعيّة بما «يثيره من خيال وصور وعواطف لديه»(30).

كما أنّ دراسة الشعر الجاهلي قراءة جديدة وحديثة تربط الناقد بتراثه وبجذوره الحضاريّة وهذا ما أكّد عليه طه حسين عند دراسته هذا الشعر فقال: «يظلّ قواما للثقافة وغذاء للعقول لأنه أساس الثقافة العربيّة، فهو إذن مقوّم لشخصيتنا، محقّق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا»(31). هذا الهاجس في اعتبار الأدب القديم أساسا من أسس الثقافة الحديثة هو المحفز الأوّل لدى طه حسين في دراسة الشعر الجاهلي وتحليل مضامينه الذاتية والموضوعية دون «أن تجشمه ألفاظه الضخمة وقوافيه الغلاظ، ولم تكلفه تعمّق المعاني والدخول في تفاصيلها»(32).

وقد ندرك أهمية ما قدّمه طه حسين من قراءة تحليليّة نقديّة للشعر الجاهلي رغم ما شاب هذه القراءة من شكّ في الروايات التي تناقلت أخبار الشعراء، لأنه كان على يقين بالطاقات الإبداعيّة وفيما تختزنه النصوص الشعريّة من قيمة أدبيّة باعتباره موروثا حضاريّا متنوّع المصادر ينبض بالحياة ويزخر بالمعاني يقدّم لنا عالما جماليّا يعبّر عن الحياة والواقع يجعل القارئ الناقد مُقبلاً على ذلك العالم البعيد «فنَصبو إليه متأثرين بعواطف الشوق والحنين»(33).

لقد قدّم طه حسين قراءة نقديّة للشعر الجاهلي عبّرت عن رؤيته الجماليّة الخاصّة به في فهم هذا الشعر إنْ في المستوى اللّغوي أو الأسلوبي أو المنهجي، وقراءته تلك عكست وعيه بقيمة النصّ الشعري الجاهلي باعتباره موروثا حضاريّا يستدعي الوقوف عنده وتأمّله تأمّلا جديدا انطلاقا من موقف الشكّ الذي لا يرتفع بالناقد

عن تلك التعليقات التوثيقيّة أو التاريخيّة أو اللغوية البلاغيّة أو الانطباعيّة فحسب، وإنّما يُسلمنا إلى فكر نقدي متطوّر له خصائصه الدلاليّة والتعبيريّة بمفاهيم وقيم معرفيّة مؤسّسة على قراءة جديدة لها جهازها النظري في التلقّي للنصّ الشعري وفهمه ومن ثمّ تحليله في المستوى الإجرائي أو الاستقرائي الراصد لمكوّنات الشعر الجاهلي ومحاوره الدلاليّة أو مضامينه.

وهذا الأمر يجرُّنا إلى التساؤل حتمّا عن كيفيّة محاكاة النصّ وفهمه، والمحاكاة للنص الإبداعي ترتبط بقراءة الناقد لذلك النصّ وبالتالي فهمه له بما لديه من وعي لا يدرك به ما يختزنه النصّ الأدبي من دلالات وأبعاد عبر منهج نقدي يؤدّي لا محالة إلى نوع من «التماهي بين المؤلّف والمؤوّل يفضي إلى لون من التأويل قائم على التعاطف، من لدن القارئ ذي إمكانات خاصّة قادر على أن ينتقل في الزمن إلى الماضي، وأن ينفذ من «ماديّة» الأصوات أو الحروف إلى «روحانيّة» النصّ والمؤلّف قارئ ذو شفافية»(34).

على أنّ هذا التماهي مرتبط لاشكّ بالفهم الذي يقدّمه الناقد القارئ للنصّ، وهو فهم يختلف باختلاف زمن إنشاء النص وإنتاجه، لأنّ عمليّة التأويل للنصّ الإبداعي لا تأتي بمجرّد انتهاء المبدع من إيتاح نصّه، بل لابدّ من مضيّ فترة زمنية تتيح بعد ذلك فرصة تأويله. ومن هنا فمن الطبيعي أن «يصبح النصّ ساحة تلتقي عندها مجموعة من التأويلات المتعارضة»(35). وبهذا يفرض التأويل نفسه على المتلقّي الناقد القارئ فيغدو تأويلا تفسيريّا للنص الإبداعي، ومن هنا يصير «التفسير كتابة ثانية للنصّ»(36).

وهكذا يخلق التأويل علاقة جدليّة بينه وبين النص الإبداعي بما يقدّمه الناقد من فهم تفسيري تحليلي- لذلك النصّ، فإذا كان المبدع يقيم علاقة لغويّة دلاليّة بينه وبين نصّه فإنّ الناقد يقيم علاقة تأويليّة واقعيّة بينه وبين ذلك النص. «ولهذا لا يعدّ التأويل خطابا هامشيّا يعيش عالة على النصّ بل هو فعل إدراك ومعرفة، في جهره بما كتبه النصّ»(37).

ومهما يكن من أمر، فما يقدّمه الناقد عبر قراءته التأويليّة لنصوص أدبية معيّنة إنّما هو استحضار لتلك النصوص من الماضي أو استدعاء لها من ذلك الماضي وبعث لها من التاريخ لأنّ «النقد عمل فاعل في قراءة الماضي، وهو لا يتحدّد بماض صامت يُستنطق في الحاضر، بل إنّه الحاضر نفسه في صيرورته وعلاقاته وصراعاته من أجل اكتساب تعريف له»(38).

ورغم ذلك لا يمكن أن يمنح التأويل سلطة مطلقة للناقد في عملية استنطاقه للنصّ، لأنّ النص نفسه يأبى على التأويل ممارسة هذه الحريّة المطلقة وذلك مراعاة لطبيعة النصوص الإبداعيّة وما يحكمها من عوامل الزمان والمكان والظروف المختلفة التي نشأت فيها تلك النصوص. مع أنه لا يمكن أن لا ننتهي إلى تفسير نهائي للنصّ الإبداعي، أو تأويل يؤدّي بنا إلى اليقين فكلّما تقادم ذلك النص كان مدعاة للقراءة وللتفسير وللتعليل والاستنطاق التأويلي، ولاسيّما إذا كان ذلك النص ذا طبيعة رمزيّة «وهذه الطبيعة الرمزيّة المُلازمة لكل فعل إبداعي هي ما يكشف عنه «بيار باربيريس» في قوله: «كلّ نصّ فهو مستتر واحتيالي حتّى أكثرها علانية وجماهيريّة، كلّ نصّ هو كلام سرّي ومقطّع، كتابة مرمّزة، بدءا من ألواح هاملت، إلى مذكرات سان سيمون السرّية، مرورا بمسودات باسكال، فهوامش بابل الكثيرة، لذلك أعطى النقد الحديث الاعتبار للمقطع وللمسودة ولما قبل النصّ أو لما حول النص، ولم يعد يكتفي بالروائع التي تبجلها المؤسّسات الرسميّة»(39).

النّقد والمشروع النّهضويّ الحضاريّ:

اهتمّ النقّاد والدّارسون العرب اهتماما كبيرا بقضية قراءة النص وتحليله، ولاسيّما مع بدء بوادر النهضة العربيّة الحديثة. فكان تبعا لذلك السعي إلى إرساء حركة

نقديّة عربية تحمل في طيّاتها مشروعا نهضويّا يطمح إلى إعادة النظر في الإجراءات النظريّة والتطبيقيّة «تنطلق من المعطى التراثي العربي ويستثمر المعطيات النقدية الغيرية . . فكان لابدّ أن تنشط الدراسات الأدبيّة والنقديّة عندما تمّ الاتصال بالثقافة الغربيّة»(40).

وقد أتاح ذلك الاتصال للثقافة الغربيّة فرصة التمازج بين أحكام النقد العربي وأحكام النقد الوافدة والقيام بعملية تصنيفها في مرحلة شهدت آفاقا جديدة في اتجاهات الأدب العربي وأجناسه وقيمه الأدبيّة والجماليّة الفنية، فكان «دعاة التمرّد الذين زعموا أنّ اللّغة المتوالية لم تعد قادرة على استيعاب تجارب العصر ومعطياته»(41).

ولاشكّ في أنّ هذا التمرّد قد أفرز مناخا فكريّا جديدا أبرزت آثاره خاصّة في الاتجاه الرمزي في الشعر، الذي رسم مسالك بعيدة في التعبير عن حاجات الشعراء وانفعالاتهم في توظيف الرمز والأسطورة وأصبح الشاعر يتبنّى مغامرات لغويّة لا يهمّها خروجها على المواضعات فإذا باللّغة تستحيل إلى لغة الصدمة والمفارقة، لغة التحدّي التغييري والبناء بعد الهدم»(42).

لقد كان المسلك الرّمزي الذي اتّخذه الشعراء محملا بطاقات دلاليّة بما تنطوي عليه من إشارات رمزيّة لا تحيل إلى معان معيّنة ومحدّدة، وكان ذلك دافعا إلى تعدّد القراءات والتبريرات والتأويلات لدى النقّاد عندما يتناولون عملا إبداعيّا معيّنا. فلكلّ ناقد وجهة نظر معيّنة أو اتجاه لغوي معيّن يستثمره في تحليل ذلك النصّ تحليلا قد يجعله خارج دائرة السياق الثقافي والواقعي للمبدع نفسه. ومن هنا تصبح قراءة النص إشكاليّة تدعو إلى ضرورة بُعد النظر خاصّة عندما يتدخل عنصر التأويل في تلك القراءة. والتأويل عنصر تراثي في ارتباطه بالمستوى التطبيقي.

والتأويل هو علاقة وطيدة بالبيان العربي لأنّه ينتمي إلى أبعاد معرفيّة شرعيّة ولغوية. ففي التأويل نجد «معنى التفسير، والتقدير، والشرح والتحليل والتعليل والتخريج، وهذه مفردات تتقاطع في بعض مفهوماتها المعجميّة والوظيفيّة، ولكلّ مفردة منها بعض المهمّات التي تنفرد بها عن غيرها من هذه المفردات»(43).

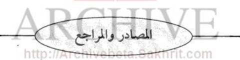
ولاشكّ في أنّ التأويل يسعى إلى إجلاء ما في النص الإبداعي من أبعاد دلاليّة عميقة تقترب من إدراك القرّاء. ولذلك فعلى الناقد المؤوّل أن يدرك دقّة ما يقوم به من عمل نقدي عند قراءته للنصوص الإبداعية وخاصة منها الشعريّة لأنّه في حاجة أكيدة إلى خبرة لغوية واسعة بطرق العرب اللغوية، كما أنه في حاجة إلى مخزون معرفي يؤهّله إلى اكتساب القدرة على التأويل(44). وهذا المخزون المعرفي مرتبط بالثقافة اللّغويّة التي تتّخذ مطيّة لتفسير النص والغوص على أبعاده المعنويّة والدلاليّة، وبالتالي قدرة ذلك النص على احتمال وجوه التأويل المستند إلى علوم العربيّة من لغة ونحو وصرف وبلاغة للتعرّف على تجارب الأدباء والشعراء ومدى عمق تلك التجارب من خلال ما أبدعوه من نصوص إبداعيّة تتحمل قراءات تأويليّة متعدّدة لأنها ثريّة بإيحاءاتها اللغويّة لأنها نصوص «مشكّلة» ذلك أنّ النص المشكّل هو ذلك النص الذي «يحتاج إلى زيادة تأويل، هو ذلك النص الذي فيه من الخفاء والعمق المعرفي وفيه من دقة الصنعة ما يثير كثيرا من إشكاليّات القراءة. وكذلك النص الذي جاءته الإشكاليّة من معوقات بعضها يتّصل بالمبدع من حيث عدم كفاءة الخبرة الإبداعيّة، وما تحدثه هذه الخبرة الضعيفة من ضعف القرائن وتشتتها، وعدم كفايتها في التعبير عن التجربة تعبيرا كافيا»(45).

وهكذا يرتبط التأويل بقوّة الخبرة الإبداعية للشاعر أو الأديب، وتتجلّى تلك الخبرة في النصوص التي يبدعها وما تقوم عليه من نظام لغوي وبياني وبلاغيّة ودلاليّة ممّا يجعلها في مستوى معرفي وأدبي يؤهّلها للكفاءة التأويليّة عندما تسترعي اهتمام النقّاد فيتناولونها بالتحليل والشرح والتفسير والتقويم.

وهكذا تقدّم القراءات التأويليّة رؤية نقديّة تحمل تصوّرا

جماليًا في دراسة الأدب ونقده. وكذا الشأن مثلا لدى طه حسين الذي قدّم لنا عبر نصوصه النقديّة رؤية نقديّة ذات أبعاد جمالية عكست إدراكه للنصّ الشعري العربي القديم وحاول عبر قراءته لذلك النصّ تجسيد ما يؤمن به من قيم فنية وتعبيريّة وفكريّة أدبيّة وثقافيّة. كما برهن في نظرنا على معرفة وطيدة بالنص الشعري العربي وقدرة على تحليله تحليلا تأويليًا في نظرنا باعتباره نصّا حضاريًا قبل أن يكون نصّا أدبيًا، لذلك ولج ذلك النص بكلّ ما حواه من مفاهيم اجتماعيّة في سياقها التاريخي وظروفه الذاتية والموضوعية. وكان واعيًا تبعا لذلك بالسياق الحضاري لذلك النص بكل أبعاده الثقافيّة والسياسيّة، وعلى أساس ذلك الوعي سعى إلى تقديم تصوّره في فهم ذلك النص ودرسه في ضوء واقع معيّن نشأ فيه. وهذا التصوّر الذي قدّمه طه حسين حمل خطابا نقديًا تضمّن قراءة تأويليّة للنصّ الشعري العربي القديم في المستوى النظري والتطبيقي، قراءة تستجيب لما ينشده من أهداف إصلاحيّة لواقع النقد العربي الحديث. لذا عمل على تقديم قراءة نقديّة تسير في اتجاه الشرح والتأويل بعيدا عن المنهج النقدي القديم المعتمد على الجوانب البلاغيّة للشعر، فدعا إلى تناول النصوص الشعريّة في دلالاتها وأبعادها ومضامينها المتنوّعة. ومع ذلك كان يسعى سعيا حثيثا إلى تحليل تركيب القصائد وبنائها ومدى مساهمة هذا التركيب في صياغة المعاني من خلال الأصوات والنغمات باعتماد الذوق مقياسا لقراءته النقديّة المقترنة بالتفكير المعتمد على التأمّل العميق لإدراك مضمون القصائد.

ومهما يكن من أمر فإنّ النقد أمر ضروري وحيوي، ومهما اختلفت المذاهب والاتجاهات النقدية فإنّ «النقد يؤسّس - دائما - لبدايات كلام آخر»(46) كما يقول أدونيس. بل هو «أكثر من قراءة: ليس تفسيرا للنص أو تأويلا وحسب إنه معرفة، أو هو ابتكار معرفة جديدة انطلاقا من النصّ واستنادا إليه»(47).



المصادر والمراجع

1) عبد العالي بوطيب، إشكاليّة تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي، بحث في علامات النقد، 1997، ج.26، ص.68.

2) عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟» ص.53.

3) عوض بن معيوض الجميعي، بناء المعاني عند عبد القاهر الجرجاني، علامات في النقد، عدد خاص، قراءة النص، المجلّد 10، ج.39، ص.28.

4) توفيق الزيدي، جدليّة المصطلح والنظريّة النقديّة، قرطاج 2000، تونس، ط.1، 1995، ص.42.

5) المرجع السابق، ص.44.

6) عوض بن معيوض الجميعي، بناء المعاني عند عبد القادر الجرجاني، علامات في النقد، ص.29.

7) شكري محمّد عيّاد، مدخل إلى عالم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، 1982، ص.67، انظر أيضا عبد الرحمان بن محمّد القعود، في الابداع والتلقّي، عالم الفكر، المجلد 26، عدد 4، 1997، ص166.

8) طه حسين، حديث الأربعاء، ج.1، ساعة أخرى مع لبيد، ص.68.

9) المرجع السابق، ص.13.

10) نعيم اليافي، أصناف الوجه الواحد، دراسة نقديّة في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتّاب العربي، دمشق، ص106.

11) المرجع السابق، ص. 109 .

12) المرجع السابق، ص. 111 .

13) المرجع السابق، ص. 115 .

14) المرجع السابق، ص. 116 .

15) علامات في النقد، ص. 92.

16) محمّد ربيع الغامدي، علامات في النقد، ، ص. 95.

17) المرجع السابق، ص. 104 .

18) لمياء باعشن، نظريّات قراءة النص، علامات في النقد، ص. 113 .

19) المرجع السابق، ص. 119 .

20) المرجع السابق، ص. 122 .

21) المرجع السابق، ص. 122 .

22) نعيم اليافي، النقد التكاملي، ص. 329.

23) المرجع السابق، ص. 330.

24) محمّد فتوح أحمد، غائية الايداع وتجربة الناقد الأدبي، مجلة فصول، م. 9، ع-ع. 3-4، 1991، ص. 84.

25) السيد إبراهيم، قراءة الشعر بين النظرة الشكليّة وآفاق الاتجاهات الأسلوبيّة المعاصرة، علامات في النقد، ص. 162 .

26) المرجع السابق، ص. 163.

27) المرجع السابق، ص. 163 .

28) المرجع السابق، ص. 163 .

29) المرجع السابق، ص. 166 .

30) محمّد فتوح أحمد، غائية الإيداع وتجربة الناقد الأدبي، ص. 86. انظر أيضا طه حسين، حديث الأربعاء، ص. 27.

31) المرجع السابق، ص. 13 .

32) المرجع السابق، ص. 28.

33) المرجع السابق، ص. 13 .

34) محمّد مهدي غالي، النص - التأويل، من التعاطف إلى العنف، ص. 171 . يميّز الباحث في بحثه بين ما أسماه قراءة «التعاطف» وقراءة العنف» قائلا: «إذا كانت قراءة التعاطف استعادة للمعنى الأصلي للنصّ الذي قصده المؤلف وفهمه القارئ المعاصر للنصّ، فإنّ قراءة العنف هي إنتاج للمعنى الذي يستقرّ في لا وعي المؤلّف، وإذا كانت قراءة التعاطف تسعى إلى التماهي مع النصّ ومؤلفه، فقراءة العنف سعي إلى الاختلاف عنهما». (انظر المرجع السابق، ص. 172 .)

35) المرجع السابق، ص. 175 .

36) المرجع السابق، ص. 177.

37) المرجع السابق، ص. 183.

38) المرجع السابق، ص184.

39) انظر: بيار بيريس، النقد الاجتماعي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص. 188.

40) محمّد بن مريسي الحارثي، في تأويل المناسبة، علامات في النقد، ص. 8.

41) انظر فسطاكي الحمصي، منهل الوراء في علم الإلقاء، وقد تناول فيه بعض القضايا التاريخية النقديّة مشيرا في ذلك إلى وظيفة النقد وقواعده. كما نشأت (بعد ذلك) جماعة الديوان، وأبولو والمهجر وتوسّعت الدراسات النقدية الجامعية التي حاول فيها أصحابها مقاربة قوانين النقد العربي القديم، وكشف مدى بعدها أو قربها من قوانين الاتجاهات الأدبيّة والنقديّة الوافدة تمهيدا لتصنيفها.

42) المرجع السابق، ص. 10.

43) المرجع السابق، ص. 12.

44) في الحقيقة ارتبط التأويل بمسألة تفسير الأحلام أو الرؤى، كما ارتبط في دقّة مسلكه بالقرآن الكريم باعتباره وسيلة من وسائل الاستدلال والكشف عن مدى عمق أسرار بناء النص القرآني وهو نص «حمّال أوجه» كما وصفه علي بن أبي طالب. وهذا مؤشر واضح إلى ضرورة توسيع نظرة المؤوّل لكتاب اللّه وخاصة الثقافة اللغويّة في استخدام التأويل في التراث العربي ولاسيّما مع النصوص الدينية في محاولة لرأب الصدع بين المعتقد الديني الثابت وحركة الزمان المتغيّرة والمتطوّرة، إلاّ أنه كمفهوم ألسني يتجاوز الميدان المقدّس ليشمل سائر الميادين المعرفيّة يعنى بإنتاج الدلالة وليس بشرحها فحسب (انظر، علامات في النقد، ص-ص. 8-15، وانظر أيضا نعيم اليافي، النقد التكاملي، ص. 116).

45) المرجع السابق، ص. 23.

46) أدونيس، خواطر في النقد، فصول، اتجاهات النقد الأدبي العربي الحديث، ص. 160.

47) المرجع السابق، ص. 160.

أدب البحر في الرّواية العربيّة

عبد الله أبو هيف (*)

1 – البحر وأدبه :

كان البحر في الأدب رمز حضارة وعلاقة ذاتية وحضارية تتطلّع إلى معرفة العالم وامتلاكه مشكلات الوجود البشري وتجلياته السليمة والأمنية، لكنه، لكل ظواهر الطبيعة العصية على الإنسان صار فضاء توق لا ينتهي للانتصار على الخوف والعجز وقد تلامح في رؤية البحر، منذ مغامرات العقل الأولى، حالتان، حالة ألا يركب المرء البحر، وحالة التحدي التي تستتبع ذلك.

لنتذكر تعبيراً عن الحالة الأولى توصية هزيود في كتابه «الأعمال والأيام» المكتوب في بداية القرن السابع قبل الميلاد :

«عندما يأتي الشتاء، وتبدأ العواصف هديرها مع كل ريح، فلا تركب البحر، واشتغل بالفلاحة اسحب المركب إلى الشاطئ، وأسنده جيداً بالأحجار من كل جانب، وأغلق فتحته حتى لا تفسد أمطار زيوس شيئاً فيه ثم ضع في بيتك العدة بانتظام، أثن أشرعة السفينة كما ينبغي، وعلق الدفة فوق المدخنة، وانتظر فصل الملاحة».

ولو تأملنا تاريخ أقدم البحور في الثقافة العالمية، أعني البحر الأبيض المتوسط فسنجد أنه شكل تحدياً للحصول على الثقافة التي تكونت لإنسانه في قهر الطبيعة إزاء أغنى ظواهرها وأخصبها ينابيع للمعرفة المتجددة بما هي مباهج الحياة التي لا تتاح إلا بارتيادها وخوض التجربة.

ومن تجاذب هاتين **الحالتين نشأ أدب البحر الذي يكون فيه البحر فضاء للمعنى الأدبي**، أو كما قال أحد دارسي أدب البحر : «يستهدف التعبير عن عالم البحر، فيكون البحر موضوعه الرئيس المؤثر في الأحداث والشخصيات، وفي الرؤية الكلية للعمل الأدبي» (ص 7). وقد تعددت **الأجناس الأدبية التي صورت البحر، من الأسطورة والملحمة والحكاية إلى الأحداث في القصة والرواية والشعر والمسرحية**، إنه موضوع في الأوديسة وفي الشعر الجاهلي وفي «ألف ليلة وليلة»، مثلما هو موضوع أدب المرشدات البحرية وأدب الرحلات، قبل أن يصبح موضوعاً لعدد كبير من الأعمال الهامة في الأدب الحديث، كما هي الحال مع الشعر الرومانتي الأوربي، أو روايات هرمن ملفل الأمريكي، أو قصص بوفليابيف الروسي على سبيل المثال.

ثم نما أدب البحر لدى الأدباء العرب، ونشير في هذه الألماحة إلى أهمهم، فهناك حنّا مينه في روايات متعددة، والصادق النّيهوم في روايته «من مكة إلى هنا»

*) جامعي، سورية

(1971)، وجبرا إبراهيم جبرا في روايته «السفينة» (1971)، وصالح مرسي في روايته «زقاق السيد البلطي» (1967)، ووديع اسمندر في روايته «اللبش» (1980)، وليلى العثمان في روايتها «وسمية تخرج من البحر» (1990)، وعبد الله خليفة في رواياته الكثيرة، ومحمود الصغيري في روايته «الميناء القديم» (1978) .. إلخ

أما كتّاب القصة القصيرة فهم أكثر من أن يحصوا في كل قطر عربي مثل محمد زفزاف (المغرب) وعبد الله عبد (سورية) وعبد الله خليفة (البحرين) وعبد الحميد أحمد (الإمارات) .. إلخ

2 - الروايات العربية مع البحر :

إن الروايات الشاغلة أو الكامنة أو المعبرة أو المشيرة للبحر كثيرة، وأذكر منها :

ـ محمد ديب (الجزائر) :
- من يذكر البحر (1962)

ـ وليد إخلاصي (سورية) :
- شتاء البحر اليابس، بيروت، 1965

ـ حنا مينه (سورية) :
- الشراع والعاصفة، مكتبة ريمون الجديدة، بيروت، 1966
- الياطر، مكتبة ميسلون، دمشق، 1975
- بقايا صور، وزارة الثقافة، دمشق، 1975
- ثلاثية : حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، دار الآداب، بيروت، 1981 - 1982 - 1983
- البحر والسفينة، دار الآداب، بيروت، 2002

ـ صادق النيهوم (ليبيا) :
- من مكة إلى هنا، دار الحقيقة، بنغازي، 1968

ـ حليم بركات (سورية) :
- عودة الطائر إلى البحر، دار النهار، بيروت، 1969

ـ جبرا إبراهيم جبرا (فلسطين) :
- السفينة، دار النهار، بيروت، 1970

ـ محمد جلال (مصر) :
- بحر من الحب، القاهرة، 1973

ـ محمد صالح الجابري (تونس) :
- البحر ينشر ألواحه، الدار التونسية للنشر، تونس، 1975

ـ يوسف القعيد (مصر) :
- طرح البحر، روايات الهلال، القاهرة، 1976

ـ محمود الصغيري (اليمن) :
- الميناء القديم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978

ـ محمد زفزاف (المغرب) :
- الأفعى والبحر، الدار البيضاء، 1979
- أرصفة وجدران، وزارة الإعلام، بغداد، 1983

ـ محمد عزيزة (تونس) :
- البحار والاسطرلاب، تونس، 1979

- الميلودي شغموم (المغرب) :
- جزيرة العين، دار الحقائق، بيروت، 1980

ـ فاروق وادي (فلسطين) :
- الطريق إلى البحر (1980)

- واسيني الأعرج (الجزائر) :
- وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وزارة الثقافة، دمشق، 1981
- شرفات بحر الشمال، دار الآداب، بيروت، 2001

ـ عبد العزيز شغيرات (الجزائر) :
- نجمة الساحل (1981)

- محمد عبده اليماني (السعودية) :
- جراح البحر (1982)

- غالب حمزة أبو الفرج (السعودية) :
* امرأة مختلفة (1983)

- فرج الحوار (تونس) :
• الموت والبحر والجرذ، تونس، 1985
- محمد عز الدين التازي (المغرب) :
- جيلالي خلاصي (الجزائر) :
* رائحة الكلب، م . و. ك، الجزائر، 1985
* حمائم الشفق، م . و. ك، الجزائر، 1986
* بحر بلا نوارس، منشورات (دحلب)، الجزائر، 1998
• رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983
- حيدر حيدر (سورية) :
• وليمة لأعشاب البحر، 1984
- جميل عطية إبراهيم (مصر) :
• النزول إلى البحر، القاهرة،
- محمد حسن الحربي (الإمارات) :
* أحداث مدينة على الشاطئ (1986)
- عبد الله خليفة (البحرين) :
• أغنية الماء والنار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987
• نشيد البحر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994
- حمد الراشد (السعودية) :
• إبحار في الزمن المر (1988)
- ليلى العثمان (الكويت) :
• وسمية تخرج من البحر، 1990
- إبراهيم عبد المجيد (مصر) :
• قناديل البحر، القاهرة، 1992
- دلال خليفة (قطر) :
• من البحار القديم . . إليك، 1995
- شعاع خليفة (قطر) :
• أحم البحر القديمة
- عبد الإله عبد القادر (العراق) :
• غريبان على الشاطئ الآخر
- محمد جبريل (مصر) :
• قاضي البهار ينزل البحر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989
• الخليج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996
• الشاطئ الآخر، مكتبة مصر، القاهرة، 1996
• رباعية بحري (أربعة أجزاء)، مكتبة مصر، القاهرة، 1997 - 1998
• أهل البحر، القاهرة، 2008
- محمد الدغموني (المغرب) :
* بحر الظلمات (1993)
- نبيل بلوكباشي (سورية) :
* عودة البحر إلى المينا (1995)
- أحمد صوفي (سورية) :
• القبطان، دار ماجدة، اللاذقية، 1996 -
- محمود طرشونة (تونس) :
• المعجزة، تونس، 1996
- سهام بيومي (مصر) :
• خرائط للموج، القاهرة، 1997
- مجدي عبد النبي (مصر) :
• اغتيال البحر (القاهرة)، 1998
- مهدي عيسى الصقر (العراق) :
* الشاطئ الثاني (1998)
- هاني الراهب (سورية) :
• خضراء كالبحار، دار المدى، دمشق، 2000
- أمنيات سالم (الإمارات) :
• حلم كزرقة البحر، دار الجمل، كولونيا، ألمانيا، 2000
- إبراهيم الكوني (ليبيا) :

• ديوان البر والبحر، بيروت، 2000
ـ شريف حتاته (مصر) :
• عمق البحر، القاهرة، 2002
ـ طالب الرفاعي (الكويت) :
• رائحة البحر (2002)
ـ ياسمينة صالح (الجزائر) :
• بحر الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002
ـ نبيه اسكندر الحسن (سورية) :
• محراب العشق (2002)
• عاشق أخرس (2005)
ـ طالب الرفاعي (الكويت) :
• رائحة البحر، 2002
ـ سعد القرش (مصر) :
• باب السفينة، القاهرة، 2002
ـ علم الدين عبد اللطيف (سورية) :
• قمر بحر، دار عروة للطباعة، طرطوس، 2003
ـ مجدي عبد النبي (مصر) :
• اغتيال البحر، القاهرة، 2003
ـ نهلة البدوي (سورية) :
• بحر .. وحسون، دار إياس، طرطوس، 2003
ـ إقبال بركة (مصر) :
• الصيد في بحر الأوهام، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004
ـ عبد الواحد براهم (تونس) :
• بحر هادئ، سماء زرقاء، عالم الكتاب، تونس، 2004
– آمال بشيري (الجزائر) :
* فتنة الماء، دار عمون للدراسات والنشر، عمّان، 2004

– صبحي فحماوي (فلسطين) :
* عذبة، دار الفارابي، بيروت، 2005
* الحب في ز من العولمة، دار الهلال، القاهرة، 2006
* حرمتان ومحرم، دار الهلال، القاهرة، 2007
* الإسكندرية 2050 ، دار الهلال، القاهرة، 2008
– سيد البحراوي (مصر) :
* هضاب ووديان (3 روايات قصيرة)، آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة، 2006
– أحمد رفيق عوض (فلسطين) :
* بلاد البحر، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، دار الماجد، رام الله، 2006
– بهجت فرج (مصر) :
* عن الولد والبحر، مطبعة أيلية تاتش، المحروسة، القاهرة، ط2، 2008
– عز الدين جلاوجي (الجزائر) :
* سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، 2006
– ياسر شعبان (مصر) :
* أبناء الديمقراطية، دار الهلال، القاهرة، 2006
– شريف حتاته (مصر) :
* عطر البرتقال الأخضر، دار الهلال، القاهرة، 2006
– نوال السعداوي (مصر) :
* الرواية، دار الهلال، القاهرة، 2007
– رشاد أبو شاور (فلسطين) :
– اسماعيل فهد اسماعيل (الكويت) :

3 – تأشير الروايات :

توزعت الروايات بالبحر إلى نوعين، الأول التعبير المباشر عن قضايا الوجود ضمن فضاء البحر في الزمكانية، والثاني التعبير الدلالي عن المنظورات الفكرية لدى تسمية البحر في العتبات النصية كالعنوانات والمداخلات والمفاتيح .. إلخ

أعرض نماذج روائية من الروايات المنظومة سردياً بالبحر مبنى ومعنى ومن أبرزها :

حنّـا مينه :

اهتم الروائي حنّا مينه في روايات عديدة، وكانت روايته الأولى «المصابيح الزرق» متحركة دلالياً وتداولياً في ساحل اللاذقية امتداداً مع سواحل البحر المتوسط تعبيراً عن الاستعمار الفرنسي وتشابكه مع المفسدين للواقع الوطني داخل سورية، وهم خاضعون ومنفذون للهدر الذاتي العام.

وتنامى أدب البحر في روايته الثانية «الشراع والعاصفة» الباعثة للصراعات الاجتماعية والإنسانية لدى العاملين في شاطئ اللاذقية، وأبرزهم الطروسي الذي يواجه هذه الصراعات ما بين القائمين في البحر أو الباقين على الأرض.

ترسّخ إبداعه الروائي عن أدب البحر في روايته «الياطر» من خلال فعالية شخصيتها الرئيسة «زكريا المرسلني» التي تعاني من ضنك العيش ومصاعب الصيد في البحر وعلى وجه الخصوص. أما الثلاثية الروائية السيرية «بقايا صور»، و«المستنقع»، و«المرصد» فتعالج الأوضاع الاجتماعية والسياسية سيرياً ووطنياً من الاحتلال الفرنسي والتركي إلى المشكلات والعلاقات الضاغطة على الأمن والسلام.

أما ثلاثيته «حكاية بحار»، و«الدقل»، و«المرفأ البعيد» فتدور حول سعيد حزوم، وهو بحار يعاود ذكرياته، ومنها نشأته في «مرسين»، ويفاعته في «اسكندرونه»، وعمله في «اللاذقية»، وكان والده بحاراً كذلك، وتداخلت هذه الذكريات مع تفاصيل سيرته من جهة، **ومدى الضغوط والصراعات الوطنية والقومية والاجتماعية خارجاً وداخلاً بين العرب والأتراك من جهة أخرى وامتدت هذه الأحوال الضاغطة إلى الأوضاع السياسية بين العرب والغرب أيضاً من الاحتلال الفرنسي والإسرائيلي والصهيونية والتصهين،** **ثم مصاعب الحياة الذاتية عند المواطنين بعامة كقول الراوي المتكلم مثالاً :**

« شملت كل شيء بنظرة واحدة : السماء والشاطيء، والأفق .. البحر الواسع، والطيور المحومة، والمنارة البعيدة، والمراكب المبحرة، الباخرة الغارقة، التي لا يبين منها سوى الصاري، وسطحها المائل الذي أقف عليه منذ الصباح، ووجوه البحّارة التي تجمد فيها التعب والترقب » (ص 352).

جبرا إبراهيم جبرا :

كانت روايته «السفينة» بحرية، وتدور أحداثها غالباً في السفينة فوق البحر من مكان لآخر حيث المعاناة البشرية عند العرب بعامة، والفلسطينيين بخاصة.

صادق النيهوم :

تناولت روايته «من مكة إلى هنا» **الأحداث الموجعة أثناء الاحتلال الإيطالي لليبيا، وتفاقم المشكلات من شاطيء خليج سيرت إلى الأحوال العامة الليبية الصعبة.**

عالج حليم بركات في رواياته أوضاع المثقفين وصراعاتهم الطبقية، وجاهر المثقف رمزي الصفدي، بطل رواية «عودة الطائر إلى البحر» بالهموم والمآسي وهدر الذات في الوطن العربي : «الملايين منهم كانوا في منازلهم أيام الحرب، يصغون للراديو، لماذا لم يكن هؤلاء في المعركة ؟ لماذا ؟ لماذا ؟ لا يلومهم بقدر ما يلوم بلاده وحكوماتها إمكانات مهدورة لا شيء في بلاده أكثر من الإمكانات المهدورة، كأن البلاد العربية سلة مهملات» (ص 132).

عبّرت الرواية عند حليم بركات عن مشكلات المثقف البطل وإشكالياته في واقع الأمة العربية المآساوي في الداخل ومن الخارج، وقد دان البطل رمزي الصفدي ضعف البنى الاجتماعية والنظامية كقوله : «حدثني عن الجمعيات والأحزاب لا شيء لا شيء ينقصنا التنظيم والعمل كفريق أين الاتصال

والتواصل ؟ لا وجود بين الدول العربية لاجور بين الأفراد والجماعات» (ص 23).

محمد عز الدين التازي :

تدور رواية «رحيل البحر» في مدينة ساحلية صغيرة في المغرب، من «اصيلا» إلى العلاقات الداخلية والخارجية شأن شخصيات اسبانية وأمريكية، **وتبعث منظورات كامنة جغرافية وتاريخية واجتماعية من الواقع إلى التخييل، إذ تدور الأحداث في الشواطئ وأماكنها في مقهى أو منازل أو شوارع أو غابة أو مقبرة تعبيراً عن المشكلات الاجتماعية والتأزم السياسي في المغرب.**

محمد صالح الجابري :

بنيت رواية «البحر ينشر ألواحه» على خلل الأوضاع الاجتماعية في المدينة السياحية «الحمامات»، من خلال ذهاب شخصية «دربال» على البحر واقعياً وتميزاً مع قريته «عمدون»، وانتقاله إلى تونس العاصمة، وبنزرت دارساً أو معلماً، غير أن جوهر السرد في الرواية هو الدلالية والعلامية في تخييل الأحداث والشخصيات والفضاء الزمكاني من واقع الحياة في تونس إلى الأوضاع الاجتماعية والنفسية وصراعاتها في الفتن الداخلية إثر مواجهة الاحتلال الفرنسي وهناك أحداث كثيرة ضاغطة على الشخصيات والواقع الاجتماعي، ولم تنقطع عن المرجعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية والنفسية في الوطن التونسي ومواطنيه الذين يعانون فقر الحياة، وفساد العلاقات، وخلل الوجود من الاستعمار الفرنسي إلى التهميش الداخلي الراهن.

جميل عطية إبراهيم :

إن رواية «النزول إلى البحر» أقرب إلى المجاز والتورية في مبنى النص السردي ومعناه، فقد نطق الدكتور صابر، الشخصية الرئيسة في الرواية، بعبارة البحر أكثر من مرة عن مدى النزول على البحر، ولعلها الإشارة إلى دلالة الأوضاع العامة في مصر من خلال بحر الإسكندرية والقاهرة والمقابر والمشافي والمدارات الشخصية. وهناك مضاغط بشرية في فضاء البحر العلامي عن قلق التواصل الإنساني بين الرجال والنساء، وداخل النظم الاجتماعية والأخلاقية المهدورة، وضياع المصالح الشخصية في المزيد من الخلافات المفضية والراسخة للفقر والجوع واللصوصية والعهر والضرب .. إلخ

حيدر حيدر :

أفصحت رواية «وليمة لأعشاب البحر» عن الأوضاع السياسية العربية الضائعة والمهدورة في العراق والجزائر على سبيل المثال، ودارت الأحداث في هذين القطرين منذ الثورة الوطنية وجبهة التحرير إلى الهزائم السياسية والاجتماعية في الحروب الأهلية والثورات المغدورة، وانطلقت الأحداث الروائية من مراحل التاريخ العربي الموجعة بتأثير الاحتلال الأجنبي الشرقي والغربي الأسيوي والأوربي إلى الاستهدافات والهيمنة في خرق الأوضاع العربية الداخلية كما هي الحال في العراق خلال العقود الأخيرة، بينما تشاكلت الأوضاع الجزائرية في صراعات وتفجيرات ضمن خلل العلاقات بين العرب والبربر، والتعريب والفرنسة إثر استقلال الجزائر من الاحتلال الفرنسي عندما تزايد الضغط الفرنسي على الجزائريين لفصل البربر عن العرب، وفصل الأمازيغية عن العربية، وفصل الجزائر أو الشمال والوسط الإفريقي عن العروبة .. إلخ.

محمد جبريل :

كتب محمد جبريل عدة روايات متفاعلة مع البحر واقعياً وتخييلياً في الوقت نفسه، كما هي الحال في الروايتين القصيرتين «الخليج» و«الشاطئ الآخر»، والرواية الطويلة «رباعية بحري».

يتحرك السرد الروائي في رواية «الخليج» بالصحفي رؤوف العشري العامل في الخليج أثناء غزو العراق

للكويت، للإشارة عن هدر الأوضاع السياسية والاجتماعية العربية، وضرورة تحسين الاستشرافات المستقبلية.

تدور رواية «الشاطئ الآخر» في الإسكندرية حول أفعال حاتم رضوان الطالب في كلية الآداب والعامل كذلك بعد الظهر أثناء فترة تأميم قناة السويس والعدوان الثلاثي في عام 1956، وتؤشر المنظورات السردية من خلال تورية التحفيز التأليفي إلى سلامة الأحوال الشخصية عندما تتحسن الأوضاع الوطنية والقومية.

أما رواية «رباعية بحري» (أبو العباس، ياقوت العرش، البوصيري، علي تمزاز) فتدور أحداثها من نهاية الحرب العالمية الثانية إلى خمسينيات القرن العشرين، مثلما تشير إلى التاريخ المصري الحديث، وتحمل عنوانات أجزاء الرواية أسماء أولياء الله الصالحين ومساجدهم، بينما تفصح المنظورات السردية الروائية عن الحروب والصراعات الخارجية والداخلية ضمانة للوجود الوطني والقومي، وتعالقت هذه المنظورات مع عناصر التمثيل الثقافي تناصاً ومتعاليات نصية باسم البحر وفضاءات الزمان والمكان الواسعة في مصر.

4 – تحليل روايات عن البحر :

نحلل ثلاث روايات لروائيين من البحرين وتونس ومصر أنموذجاً :

أ – محمد عزيزة (البحار والاسطرلاب) :

وبالنسبة للروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، يظهر هذا الاتجاه بجلاء في أعمال غالبية الكتّاب في المغرب أمثال محمد عزيزة والطاهر بن جلون وكاتب ياسين وإدريس الشرايبي ومولود فرعون.

ونختار مثالاً لهم محمد عزيزة وروايته «البحار والاسطرلاب»(1) التي تعد نموذجاً طيباً لاستعادة الموروث السردي الفولكلوري، ومحمد عزيزة أديب من تونس يعايش مختلف أوجه النشاط الأدبي تفكيراً وممارسة، كما يشير إلى ذلك ناشرو سلسلة «عودة النص» التي عنيت بنقل آثار الروائيين المغاربة المكتوبة بالفرنسية إلى اللغة العربية. وما يزال كتابه الهام عن «العرب والمسرح»، على إيجازه، من أهم المصادر في بابه.

ولمحمد عزيزة بحوث في فنون الخط والتنمية الثقافية، وعدة مجموعات شعرية نذكر منها «أعمدة الشارات الصماء» و«كتاب الطقوس والإنشاء». وعلى وجه العموم، تمتزج في كتابات محمد عزيزة الأدبية نزعة تأصيل الذات داخل معاناة الحداثة، وهو يكتب أحياناً تحت اسم مستعار هو «شمس النضير». وتشير الشهادات حول أدبه، إلى قيمته الكبيرة، فيقول سنغور عنه: «إنه يبشر بالمذهب الإنساني العربي للقرن الحادي والعشرين» (ص7)، ويقول عنه جورجي أمادو: «إنه باحث مشهور لا في العالم العربي فحسب، بل في أوروبا أيضاً، كاتب استطاع بفضل أعماله حول الثقافة العربية أن يكتسب شهرة عالمية مستحقة» (ص9).

أما رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» فتقوم على استعادة دور الراوي العربي في سرد الحكايات على الناس في الأسواق، مازجاً بين الأدب الشعبي والتراث الرسمي والتاريخ حيث قراءة جديدة لقصة الطير البرني «الطير اللي يغني وجناح يرد عليه» وحكايات «جبل العنكبوت» و«ثورة الزنج» و«العودة إلى سمرقند». ويستحضر الروائي من هذا التداخل، مناخ الحكاية الشعبية وأفق التاريخ، ويحاور تراثاً عربياً وإنسانياً من ابن رشد والأشعري والتوحيدي وابن عربي وابن مقلة إلى جلجامش وبورخيس والمتنبي وجورج باتاي وجلال الدين الرومي ونيتشه وهنري ميشو وغيرهم، ويصوغ بعد ذلك رؤية عن المبدع في زمانه تحت وطأة الظرف التاريخي، وفي هذا الإطار، يصح رأي سنغور في هذه الرواية، إذ يستمد محمد عزيزة الموضوع من الأصول العربية، كالحب الجنوني على سبيل المثال، مثلما يقتبس من هذا التراث أبطال روايته كالطير البرني والعنكبوت المقدسي والخطاط والزنجي، واحتفظ كذلك بالأسلوب

حين التفت عن الحقيقة المبتذلة، وعمّق النظر في أصول الواقع ليتصور ما وراء الواقع مهتدياً في ذلك بأسلوب ألف ليلة وليلة.

بدأ محمد عزيزة روايته بعبارة تقول: «ورد في مخطوط من المخطوطات الفارسية القديمة عنوانه معبد النار، ما مفاده:

«كان في إحدى مدارس شيراز اسطرلاب من نحاس صنع بشكل يستهوي النّاظر فيستحيل عليه أن يحول عنه عينيه المبهورتين فأمر الملك بإلقائه في قاع البحر كي لا يحمل الناس على تجاهل العالم المحسوس والواقع الملموس»» (ص11).

وبعد وصف موجز للنحاس النائم في أعماق البحر ودلالة الحكم القاسي الذي أصدره ملك شيراز قال الاسطرلاب: أنصت، سأروي لك حكايات عجيبة.. وتشكل هذه الحكايات العجيبة مادة رواية محمد عزيزة «البحار والاسطرلاب» ففي الفصل الأول، وعنوانه «قراءة جديدة لقصة الطير البرني» روى عزيزة وقائع أو يوميات فريق من الفنيين السينمائيين وصلوا إلى قرية فأحدثوا اضطراباً كبيراً على حياتها ولم يكن فيها، ولا في ضواحيها، فندق أو مطعم، فتوجب على سكانها أن يدبروا لهم المأوى والغداء، وكان الحوار مع أهل القرية حول الحكايات الشعبية المتداولة في القرية، وهكذا تفوز قصة الطير البرني بلا منازع، ثم يتوازى على طريقة التوليف في السينما، سرد مضمون الحكاية وسرد يوميات التصوير لهذه المجموعة السينمائية. أما المغزى فهو دلالات يضفيها على هيكل الحكاية القديمة وسط حالة التهيج التي عاشتها القرية مما يجعل مصير سكانها مجهولاً.

وفي الفصل الثاني من رواية «البحار والاسطرلاب» وعنوانه «جبل العنكبوت» يعرض محمد عزيزة لعمال في ميدان كبير، ثم يختلط الوصف شيئاً فشيئاً مع الحكايات القديمة للعنكبوت المقدس والحاكم، ليبث نقد الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية التي يراها أساس مشكلات الناس، ويفعل عزيزة الفعل نفسه في فصل «ثورة الزنج»، فثمة زنج دائماً، والمسألة تبدأ بمجرد انتفاضة تقوم بها عصابة من الحفاة العراة، ثلة من البؤساء يرهقهم العمل الشاق وتؤلمهم سوء المعاملة وسوء التغذية، والتنمية هي رواج أفكار هذه العصابة وشيوعها في تنظيم، وتتدرج فيه قوات عسكرية ومقاتلة على عجل، واستعداد للهجوم تحت لافتات تصحيح الأوضاع الخاطئة. وتكون خاتمة الفصل مقتطفات من يوميات رفيق، يؤكد فيها «أن الثورات غالباً ما تفشل، ولكنها لا تموت أبداً» (ص60).

«وكان البحار يستمع مبهوراً إلى ما كان يحدّثه به الاسطرلاب من حكايات حول السلطة والنفوذ، لقد أثرت فيه تلك الحكايات تأثيراً عميقاً. كان يستمع إليها في شغف كبير، وكان في نهاية كل واحدة منها يشعر بغصة. وأدرك الاسطرلاب مدى تأثره ومرارته فبدأ يروي له حكايات أخرى حتى يهدأ روعه..» (ص61) يبدأ محمد عزيزة فصل «عيون المرآة» ببيت شعر للمتنبي:

فإن كانت الأجسام منا تباعدت

فإن المدى بين القلوب قريب(ص63)

والفصل حوار موجه لانديرا، هو نوع من النجوى مكتوب بلغة الشعر، يعزف فيه عزيزة على مفارقة الجسد والحياة، ليدخل بعد ذلك في فصل الثأر عن فارس ضال يبحث عن شجاعته في شمس تغيب إلى الأفق البعيد، سبب مسألته هو الغيرة بين خطاب عائشة الكثيرين، فقد فضلت عائشة ابن عمها، وجاء الزواج يختم قصة غرام طويلة وجميلة بين العشيقين، فأضمر الغريم حقداً شديداً، وإثر وليمة غرفوا فيها من شرب الخمرة، قتل زوج عائشة، فقررت أن تثأر فصارت جنية جعلت مغارتها من جذوع غابة متحجرة، يتحول فيها الرجال إلى أصنام انتقامًا لموت زوجها الحبيب.

«ثم قال الاسطرلاب: دعني أحدثك، أيها الصديق، عن معاناة المخاض التي تسبق العمل الابداعي وما يتولد عنه من عظمة، استمع إلى قصة المغامرين الذين بذروا

النجوم في السماء» (ص77)، وهي قصة يشير إليها فصل الخطاط ونظيره، والخطاط هو ابن مقلة ونظيره هو ماتشي به دلالات القصة المعاصرة. وابن مقلة من بغداد، بدأ حياته محتسباً. ثم عين وزيراً سنة 1928 ثم عزل من منصبه بعد أن كاد له صاحب الشرطة عدوه محمود بن ياقوت. وعاد إلى الحكم في عهد الخليفة القاهر، ثم عزل ثانية وسجن وقطعت يده اليمنى. كان سياسياً وأديباً وعلماً، ولكنه اكتسب شهرته كخطاط حيث وضع المعاني الأساسية للخط العربي التي استند إليها العديد من الخطاطين العرب قبل ظهور مدرسة الخط الثانية التي أنشأها ابن البواب. لقد رأى محمد عزيزة في سيرة ابن مقلة مثاراً لفهم أسرار العالم وعجائب الكون، ثم عمق معنى الكتابة التي يقوم بها كاتب رسام من خلال سرده لقصة موحية هي الأرض المجهولة والصورة الغريبة، وهي عن رسام حلم طيلة حياته باحتواء الحقيقة الجوهرية في أحد رسومه، فلم يستطع في النهاية إلا أن يرسم صورته هو على اللوحة. وفي فصل «اليوم الأخير من السنة الكبيسة»، ينطلق محمد عزيزة في سرد حكاياته من عبارة كولريدج: «عندما طلع عليه الصبح زادت حكمته ولكن كبر حزنه» (ص91)، والحكاية تبدأ من رجل يحلم بالسفر إلى هرار، وهو إقليم في الحبشة، ثم يسترسل عزيزة في الإنشاء اللغوي المتدفق عن محاصرة أحلام رجل الثقافة، ويكاد يكون الفصل برمته شعراً مفتوحاً على الحرية المهدورة في حلم رجل مثقف تعفن من الانتظار، أو تعفن الانتظار ذاته. إنه تعبير سريالي ينسرب بهدوء إلى الفصل الأخير وعنوانه «عودة إلى سمرقند»، ومفتتاحه شعر المعري:

رب لحد قد صار لحداً مراراً

ضاحكاً من تزاحم الأضداد

ضجعة العيش رقدة يستريح

الجسم فيها والعيش مثل السهاد

(ص105)

والفصل، بعد ذلك، عن حسناء البستوني وفارس الكبة، كيف ماتا وكيف ردُّت الروح إليهما، أما المغزى فهو تأثيرها على وجدان الراوي المثقف، من خلال دخول السرد في دائرة السحر وأرض التخييل ليثير إحساساً بقوة الحكمة الباقية في الشاعرية وفضاء التراث الشعبي الذي صار إلى معطى أساسي في بناء الرواية الحديثة ورؤية الروائي المعاصر.

ب – عبد الله خليفة (أغنية الماء والنار) :

تصور روايات عبد الله خليفة الصراع الاجتماعي في البحرين، ومنها إشكاليات العلاقات الاجتماعية والإنسانية في المدن والقرى الساحلية، وتجلى التعبير السردي الروائي عن ضنك العيش في هذه الروايات: «اللآلئ» (1981)، و«الهيرات» (1983)، و«أغنية الماء والنار» (1989)، و«نشيد البحر» (1994) وغالبية هذه الروايات توحي بالدلالات الكامنة في التناص مع البحر إلى جانب التواجد في سواحله وفي اقتناص ما فيه أو التناقل من المدن إلى الخليج والجزر، وتصدرت الرواية الأخيرة العبارات المتخيلة، كقول الراوي:

«يحلق النسر فوق السحاب، الخليج مياه زرقاء ضحلة، ها هو رمله يضيء في إشراقات الصباح، سفينة خشبية متجمدة فوق مياهه، وراءها شريط أبيض لامع» (ص 5).

واختتم التحفيز التأليفي بصفات البحر الدلالية كقول الراوي أيضاً:

«أهو البحر يتنفس كأن ضلوعك تهتز معاص، وكأن السيارة الفخمة ليست لك، وهذه المكالمات الكثيرة مصائد لاغتيالك، متى يطلع انفجارك ؟» (ص 126).

كان الصوغ الأخير عميق الدلالة عن تلاشي الأوضاع الاجتماعية والإنسانية:

«الأصوات المبهمة البعيدة تزداد قوة، والبحر غدا نديماً، الكؤوس تهتز، والزجاجات تنفجر، وثمة بخار ونار فوق المدينة، جاءت ضجة جراد آلي في السماء لتدغدغ هواجسه» (ص 127).

نتوقف عند روايته «أغنية الماء والنار» للكشف عن طريقته في الكتابة الروائية وللتعريف بموضوعاته وأساليب معالجتها. ومن المفيد أن نشير قبل ذلك إلى أنّ روايات عبد الله خليفة قصيرة نسبياً، مما يجعلها أقرب إلى تقديم شريحة حياتية مقتطعة من عملية الصراع الاجتماعي الدائرة. تصور رواية «أغنية الماء والنار» التباين الطبقي الحاد قبل النفط في الخليج، وتبين المآل المسدود لانحدار الفوارق الاجتماعية، وتنحاز بعد ذلك للكثرة الكثيرة من المساكين والفقراء ومعذبي الأرض. إنها تعبّر عن الصراع الاجتماعي على أطراف مدينة في بيئة شعبية، هي قرية أو مدينة صغيرة ساحلية. البحر هو محور الحياة، والاستغلال الذي يواجهه البسطاء فيتحملون ويصمدون أمام قوى الشر والجشع، أو يستسلمون قابلين بالذل والهزيمة.

راشد السقّاء هو بطل الرواية، يعيش في بيئة شعبية تعاني الفقر وضنك العيش. وثمة سيدة تملك البيوت التي بني أغلبها على التعديات من التنك والصفيح، مما هو موجود على أطراف المدن الكبرى. ثم يحدث تحول في حياة راشد عندما تدعوه السيدة للعمل عندها سائقاً وجابياً للأموال. وهنا يخسر راشد أهله ونفسه. لقد باع نفسه لها تماماً، فأغرته السيدة أن يحرق البيوت مقابل ليلة حمراء ووعود كثيرة، ويفعل راشد، بينما جابر وآخرون، على ضفة أخرى، يواجهون معركة البقاء، فقد ضمنت السيدة الشرطة والحكومة قاصدة إلى إبعاد هؤلاء السكان وإعادة تعمير المنطقة في مشروع تجاري.

تتألف رواية «أغنية الماء والنار» من 22 فصلاً متقاربة الطول تميل إلى التبسيط في عرض الصراع الاجتماعي في بيئة شعبية فقيرة ومتخلفة، ويجهد المؤلف عبد الله خليفة ما وسعه الجهد للدفاع عن القيم الإنسانية. وعلى عادته يميل المؤلف إلى الاختزال في الوصف، ولا يوغل في تنامي الأفكار بالقدر الذي يعبّر فيه عن نقمته الصامتة على الأخطاء، وما يشين الأصالة والتطور الاجتماعي المشوه.

ويمكننا أن نلخص رواية «أغنية الماء والنار» على النحو التالي، وهو عرض الحكاية كلّها من خلال شخصية راشد، ثم الالتفات أحياناً إلى شخصيات أخرى أمثال جابر وزهرة والسيدة الثرية وفاطمة وبائع الخمرة الرديئة والمرأة المومس. وقد اعتمد عبد الله خليفة على ضمير الغائب في سرد الرواية، عامداً إلى توسيع مجال فهم الصراع الاجتماعي، ربما لأن راشد أدنى، في وعيه، من أن يحمل عبء السرد والتعليق على موضوع الرواية وأبعادها الاجتماعية والإنسانية والنفسية ومواقف الشخصيات الأخرى.

أما موجز أحداث رواية «أغنية الماء والنار» فهو أن راشداً السقّاء متعلق بزهرة التي تزدريه في هذه البيئة الفقيرة حيث الأميرة الغنية وقصرها وسيارتها وأحلامه الشهوانية نحوها ونحو النساء الأخريات اللواتي نالهن شبق نظراته وتلصصه عليهن من ثقوب الأبواب والنوافذ غير أن راشداً غالباً ما يرميه السكر خائباً مساء كلّ يوم، فلا يجد في الصباح إلا عطف جارته فاطمة التي لا تنساه، فتقدم له العصيدة.

ثم تحدث النقلة في حياة راشد حين تعرض عليه سيدة البيت أن يعمل سائقاً وجابياً، ولكن جابر ينصحه بالابتعاد عن السيدة، ويدله إلى أصلها وعمل والدها، بينما هي تحذره من الثرثرة، وتخضعه لتعلم السياقة والقراءة والكتابة. وتبدأ رحلة متاعب راشد مع المستأجرين، فيمضي إلى المصادمات والسخرية والكراهية من المساكين والفقراء، ويتشبث بعمله الجديد ويدافع عنه، فقد قرر «أن يعطي هذا الحي صورة جديدة عن نفسه. سيقول لهم: راشد الذي عرفتموه سابقاً قد مات، وأنا الذي دفنته بيدي هذه. ذاك الحافي القدمين، القذر الثياب، الطفل الأبله، الطيب، المحبّ للجميع، الحسود قليلاً، قد انتهى، ويجب أن تتعرفوا عليّ الآن. لدي اسم جديد. لا أعرف من هو أبي وأمي، ولدت من الوحشة والحدة والألم والظلام».

تقرب السيدة راشد منها ومن قصرها، بينما يلتقي جابر بزهرة، «هواه وعمره الذي لن يضيعه»، ويظل غارقاً في الوحدة. كانت زهرة قد تزوجت، وزوجها عقيم، وتريد طفلاً. أما راشد فيبلغ حقده أقصى مراحله

انتقاماً من ناسه وأصله الوضيع في فعل الحريق الذي يفسر دلالة اسم الرواية «أغنية الماء والنار». ولعل هذا الوصف القصير يكشف الإثم الفظيع عند راشد:

«شاهد الماء وهو يزداد حمرة. إنّ يده تنزف أيضاً. كان الكلب أكثر وفاء للحي. انفجارات الأشياء غريبة تسمع. وكلما عثرت النار على وقود ازدادت ضراماً واندفاعاً. وظهرت ألسنة جديدة، وتطاير الشرر في كلّ مكان، وتساقط على البيوت البعيدة فتشتعل، وتندفع فيها النار بقوة. اضطجع في الماء وهو يبكي. راح يعضّ يديه بعنف».

ثم تحقق الشرطة في حادث الحريق، ويفضح جابر راشداً، فيقبض عليه، ولكنه يدعي البلاهة هرباً من استحقاق العدالة، وفجأة تأمر الشرطة بعدم بناء الأكواخ، فيواجه جابر الشرطة مع آخرين، ويلجأ لأسرة فتاة، حيث تخرج أمها الرصاصة من ساقه بسكين. وهكذا، تبدو رواية «أغنية الماء والنار» مكرسة للدفاع عن معذبي قاع المجتمع في أحياء الصفيح والتنك الذين يعانون من الإهمال والاستغلال والقهر الاجتماعي والإنساني.

لقد استطاع عبد الله خليفة أن يقدم في روايته «أغنية الماء والنار» وصفاً مختزلاً للصراع الاجتماعي في قرية بحرانية قبل اكتشاف النفط، وقد نجح إلى حدّ ما في اكتناه طبيعة هذا الصراع في سرد شاعري مفعم بالحرارة وحماسة الانتماء إلى مساكين الأرض.

ج - عبد الواحد براهم (بحر هادئ، سماء زرقاء):

تندرج رواية عبد الواحد براهم «بحر هادئ، سماء زرقاء» (تونس، 2004) ضمن التخييل، وتبدى ذلك في العتبات النصية مبدئياً، ففي الكلمة المفتاحية الأولى لم يذكر البحر، بل مارس الروائي بلمفوظية ما «قاله قائل» بالتورية، كقوله: «ليس الوطن مجرد مكان يؤوينا، وغنما هو حلم غيابه ويعيش فينا» (ص 5)، ووضع الروائي كلمة مفتاحية ثانية تعبّر عن التخييل في رصد الواقع: «هذه الرواية محض خيال، فإذا عثر القارئ على تشابه بين شخوصها وأحداثها، وبين شخوص وأحداث من الواقع، فذلك محض صدفة لا غير» (ص 8).

لا تدور أحداث الرواية في البحر، أو إلى جانب البحر في قرية أو مدينة، أو إلى إدغام البحر في التحفيز الروائي (تنامي الفعلية)، فقد اقتصر الراوي أو الروائي على فضاء البحر الشامل إشارة قليلة أو نادرة في الحوافز (الوحدات القصصية أو السردية)، إذ أشارت الكلمة المفتاحية الثانية إلى الأخيولة مع الواقع، وضمن السرد الذي ينطقه الراوي الذاتي من النجوى إزاء قلق الذات من رحيل الوالد الذي توفي مقتولاً، بينما مرض الابن أحمد، ولم ينفصم الموت عن الحياة: «ويسيل مني الماء حتى أيبس وأكاد أجف بالكامل عندما أدفع الغطاء بعيداً، وأغيب عن المكان والزمان فالموت والحياة عندئذ لهما نفس الطعم.. يهبانك نفس الشعور» (ص 10).

صار الاغتراب واحداً في الوطن وفي الدول الأجنبية كذلك، حين ذهب الابن إلى ألمانيا «من قبل أن يكبر» (ص 16)، وتنامى الحوار الذاتي في وجدانية الراوي: «دفعتني دفعاً إلى أن أعيش حياتي بعيداً عن ماضي أبي وأحقاد بني وطني... إلى أن استقر بي المقام في مصر ومن لم يكن يأمل أن يجد في مصر عبد الناصر كل شيء؟ الم تكن هي صوت العرب وملاذهم ومصدر اعتزازهم؟» (ص 18 - 19).

تكررت العلاقة الموجعة بين مصر وتونس كما هي الحال في خطاب الراوي وحواره مع الشخصيات الأخرى: «خبنا في مصر خيبة كبرى فسافرنا إلى سورية جاءتنا أخبار أن من سبقونا إليها وجدوا الطريق أسهل والاقتبال أحسن» (ص 20).

غير أن الراوي دافع عن العلاقات العربية بين قطر وآخر، شأن حسن الانتقال أو السفر إلى سورية، لأن شكوى هذه العلاقات لا تنقطع ليس من الحكام، بل من الصراعات بين الفئات والجماعات والانتماءات المهدورة منذ الاحتلال الأجنبي إلى تخديم جهات لهم بعد

انسحاب المستعمر، ولكن هؤلاء المستعمرين مازالوا يستهدفون العرب وأقطارهم للاستتباع والاستتباب والهيمنة، ثم لاحظ الراوي أن الخوف دام من مداهمات البوليس وحراس الحدود مالم يعزز المواطنون لانتماءاتهم العربية حتى أنه خاطب المرأة إلى جانبه : «هل فيك ما ينسي عذاب الحاضر وبؤسه أم أنت حبلى بما هو أشد وأقسى ؟ هل فيك بعض رجاء يشجع على احتمال الحاضر، أم أن أرضك يباب ضحل لا ينبت شيئاً ؟» (ص 24).

إن الخطاب الموجه إليها استعاري لابتعاث دلالات الدفاع عن الأوضاع الداخلية، وليس استغلال الأحوال العربية والإساءة إليها، وزاد إلى الخطاب بيت شعر، فقد عانى أفراد كثيرون في القاهرة، مثل عامر، بما يؤشر إلى أن «بلدك كلمة متهم اليوم في وطنيته وانتسابه العربي، يتبارى مذيعو صوت العرب في إتهامه بقبول الاستقلال المنقوص وخيانة الثورة الجزائرية .. بل وخيانة العرب جميعًا» (ص 25 – 26).

نظر الراوي في أمثال النجوى الكثيرة في حواره الذاتي وحواره مع الآخر، عن شكوى أوضاع الوطن العربي الكبير ما دام الأفراد المواطنون يدرسون ويعملون من قطرهم إلى أقطار أخرى، ففي القاهرة ثمة معارضون «من كل لون فيها من المتآمرين والفوضويين . بل ومن القتلة والمجرمين والجواسيس ما لا يحصى فمن قال إنكم لستم منهم ؟ وحتى إن لم تكونوا كذلك كلكم فبعضكم» (ص 27).

أشاد الراوي بظروف الحياة في دمشق، «فهي أيسر، يجري فيها اقتبال الطلبة العرب بصورة طبيعية ... ربما استمالة للشباب وتأليفاً لقلوبهم» (ص 28) حوى السرد الروائي في الحوار الذاتي والحوار مع الآخر الرحلات بوصف الراوي عاملاً، على أن مشكلات الوطن العربي وخلافاته دائمة من أحوال فلسطين المحتلة إلى أقطار عربية أخرى فيها مساوئ الأوضاع من الداخل والخارج، وشكا الراوي من ضعف الانخراط العربي في مسيرة العصر الحديث : «لا شيء كل مشاريع الأدلجة والتثوير والتنوير والتغيير أخفقت» (ص 32).

عرض الراوي في الأوقات نفسها العلاقات مع أجنبيات ألمانية وتركية وغيرهما نداء لتحسين التواصل الإنساني والحضاري كلما صار الحوار نافعاً، وينبغي أن تزول مصاعب الأوضاع الداخلية في العمل والتربية والتعليم العالي طلباً، على سبيل المثال، «لإصلاح التعليم، وتحوير برامجه، ولمعالجة ظروفهم الاجتماعية السيئة» (ص 53).

إن التحسين الخارجي والإزالة الداخلية تنفع في إزالة آثار المستعمر وما يتلوه في التدريس والتعليم «وتسيير القطارات، وإدارة مؤسسات الدولة، وتسيير المنشآت الاقتصادية» (ص 57 – 58).

تكاثر الشعر في معاني أوجاع الوطن والمواطنين، شأن هذه الأبيات عن الغضب والنقمة :

أناس تعيش وناس تموت
بحكم الدبابة والمدفع
فإن دام هذا فيا شقوتي
ستذوي أماني في أضلعي
ألا فاسكبي يا جراح الأسى
ولا تستقري ولا تهجعي (ص 72 – 73)

استذكر الراوي في ذهنه صورة الشاعر في الليلة الثانية من إعلان الاستقلال، ثم تواصلت لقاءاته مع هذا الصديق، وتنامى تعبيره الشعري حسب وعي هذا الراوي إزاء استعادة أحوال الاستعمار الظالمة لدى بعض المؤذين الذين شيدوا بأسلوب المستعمرين الفساد والمفاسد ثم زار الوالي في مدينته، بينما شرطة مقر الولاية لا ترحم المواطنين، حتى أنه وجد نفسه «ملقى في السجن بتهمة مفتعلة وذنب ملفّق، ورأيت نفسي كالخرقة الممزقة في أيدي زبانية تملك بحركة أن تهبك حقّ الحياة أو أن تحرمك منه أحسست أن كلّ القوى الظاهرة والخفية قد تخلت عني وأن علّي تدبّر مصيري بأسلحة ذاتية» (ص 103).

إن الفساد والمفاسد من هؤلاء المسيئين للوطن والمواطنين أشاعوا الغربة، «سواء كان في مشرق أو مغرب لا فرق عندي لا أتصور امرؤاً عاقلاً يقدر على هجران أهله يوم تكون حاجتهم إليه أشد وأوكد» (ص 104 – 105).

تلقى الراوي رسالة من ابن عمه شاكياً مثله الضياع والتردد والعصبة الضالة المضلّة، بينما هناك الكثير من الأقطار العربية المدافعة عن الوجود القومي والوطني، أما الأوضاع الداخلية المهدورة فلا تنقطع عن حركة يأس الوطن، وهناك صفقات كثيرة مشبوهة من مواطنين عرب في أقطار عديدة، مثل صفقة مشبوهة مع تاجر ليبي، أو أذى سياسي من لبناني متسيس، وتنامى حديث الحوار والنجوى مع التناص، كاستخدام جملة من شعر المتنبي في الحوار مع عامر :

« – مسافر . . مغامر، على قلق كأن الريح تحتك، كما يقول المتنبي

ـ تحتي وفوقي ومن كل جانب

ـ أما حان لراكب الريح أن يستريح ؟

ـ أجنبي ببديهتك الطبيعة، هل أنت مستريح ؟» (ص 163).

ذكر الراوي بوصفه الشخصية الرئيسة النتائج عن الأوضاع والأحوال القاسية والمؤذية حول : الناس، المؤسسات، الأجهزة، الثقافة السائدة، طرق التعامل، مما يستدعي ضوابط الصلاح والاستقامة، وتكريس القوانين والنظم لتطبيقهما.

كان اسم البحر في الرواية تعبيراً ورؤية لا تنفصم عن التورية أو الدلالية، فقد وصف البحر مع الشجن والخسارة حيناً، والفرح والسلام والأمان حيناً آخر : «وحين تأتي الحبيبة من مركز الراهبات تختطف الشاب الخجول الواقف بدكان العجلاتي تجرّده من تردده، وتغمس أعضاءه كلها، دون استثناء، في بحر عشق خبأته سنين . . تبتلعه كأنما توّد أن تحبل به لتلده من جديد» (ص 182).

تأمل في الخلاص، انبعاث الهوى من جديد مطالباً بحق البقاء، مقاوماً للأيام والمحن، لأن هناك فتنة دائمًا في الزمان في سلوك هؤلاء، المسيئين وتصرفاتهم وتأكدت العبارة الأخيرة عن تسمية البحر، في فيوض الدلالة مع عنوان الرواية : « صورة إذا نفضت عنها الغبار بعد سنوات لن تقول لك سوى أنها أخذت في بلد لاكدر فيه، شيمة أهله السعادة الدائمة . . بحرهم هاديء وسماؤهم زرقاء» (ص 189).

قامت الرواية على التخييل والتورية في معالجة الأوضاع الوطنية والقومية دفاعاً عن الذات العربية والذات الشخصية، وتعالق محتوى الرواية مع التناص والتحفيز الجمالي القائم على الخيال والواقع من إتساع النجوى إلى فيوض الحوار بما يوحي أن البحر فضاء زمكاني للمدلولات الراشدة في ضرورة تعديل الأوضاع الخاطئة من استحضار التاريخ إلى تحسين الوقائع واستشرافات المستقبل.

د – سيد البحراوي (مغامرة رشيد) :

أصدر سيد البحراوي ثلاث روايات قصيرة في كتابه «هضاب ووديان» (2006)، والعنوانات هي : «هضاب ووديان» (ص 5 – 42)، و«رحلة الكروان» (ص 43 – 74)، و«مغامرة لاشيد» (ص 75 – 157) اخترت الرواية الثالثة لأنها مبنية على تعبيرات البحر الكامنة الدلالية على وجه الخصوص، إذ وردت كلمة البحر أكثر من خمسين مرة، ففي الصفحة الأولى على سبيل المثال، روى الراوي المتكلم في منطوقات النجوى الذاتية عن المشكلات الاجتماعية وقلقها في الداخل والخارج، منذ صراعات التاريخ إلى الأوقات الراهنة، فقد كان «في حالة من الإرهاق الجسدي والنفسي، تحتم إجازة حقيقية، خاصة إن زوجتي ستتركني وحيداً لمدة طويلة قررت أن أستفيد من سفرها لأحقق حلماً طالما راودني، رحلة موانئ البحر المتوسط عبر البحر» (ص 77)، وذكر في الصفحة نفسها أنه يعشق البحر، وأن الرحلة إلى تركيا وإسبانيا، فيها «بالإضافة إلى المدن والأماكن الأثرية المهمة، بعض الرحلات البحرية إلى الجزر» (ص 77).

ألمح الراوي المتكلم إلى المصاعب في عمله مع شركات السياحة، ثم قر قراره «على الرحلة التي يغلب عليها زيارة الجزر والإقامة في البحر» (ص 78)، وهناك، برأيه، قد يأتي فرصة أفضل للرحلة البحرية، مما يفضي إلى حلّ الرحلات الداخلية، وذكر في التاريخ ومؤثراته الراهنة صّد الحملة الانجليزية سنة 1807، وتذكر أنه في تلك الزيارة، لم يجد «سوى مقهى وحيد على البحر نستطيع تناول غذائنا فيه، وأن المدينة ليس فيها أي فندق» (ص 79).

لقد مضى إلى مدينة رشيد في محافظة البحيرة ضمن إقبال السياحيين الكثر إلى المدينة نفسها من داخل مصر ومن خارجها عرباً وأجانب، وتفضل أن يقيم في غرفة على البحر، وتحاور مع أكثر من شخص مثل رشيد، أو مصطفى الشرقاوي، وأراد أن يرى البحر، لترسيخ الوعي الذاتي مقاومة للاحتلال الإسرائيلي، ثم تطبعت قضايا داخلية مع إسرائيل : «التي قضيت حياتي ضد وجودها باعتبارها كياناً استعمارياً، تحتل فلسطين، وتمنع تطور منطقتنا العربية، ولا بد من القضاء عليه، حتى تستطيع مواصلة الحياة» (ص 83).

ألمح الراوي المتكلم، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، إلى مشكلات السياحة في القاهرة والمدن المصرية، فقد سافرت زوجته دون اتفاق معه، وتقديره أن صديقه رشيد على البحر، وانتهت ضرورات وجوده بالقاهرة، ونظر في رحلته السياحية والعلمية في الطريق مروراً بالإسكندرية أو دمياط، والقديم من دمنهور، وتذكر قصة قديمة كان يحكيها أبوه، ووصف صفحة عصر المعلومات، ومنها مواقع المعلومات السياحية.

أضاء الراوي المتكلم تاريخ المنطقة، مدينة رشيد، فقد بنيت سنة 4400 قبل الميلاد، وسماها أقباط مصر «رشيت»، وحين فتحها المسلمون سنة 21 هجرية سموها «رشيد»، ثم «تمرد أقابطها عليهم سنة 132 هجرية في عهد أبي العباس الفاتح، ولكنهم هزموا، ويبدو أن حركتهم كانت جزءاً مما يسميه المؤرخون بثورة البشموريين» (ص 87) فتحها المسلمون سنة 21 هجرية، وتمرد الأقباط سنة 132 هجرية، حتى أنهم هزموا، واستمرت الصراعات داخلياً منذ عشرة قرون، «والثانية أن ثمة صراعاً حول ملكية كنيسة الروم الأرثوذكس بعد رحيل عبادها إلى اليونان، وأنه قد تم الاعتداء عليها وتدمير بعض أجزائها» (ص 87).

سافر الراوي المتكلم صباح الجمعة مروراً بطنطا نحو الإسكندرية، والطريق إلى رشيد، وأورد أنه حينما يصل سيستمتع بالبحر والفندق وبالإجازة، و«في لحظات أخرى قلت . . وماذا سيحدث لو مت . . لا مشكلة المهم ألا أتألم» (ص 93). كان الطريق الدولي سريعاً على مدن الساحل المصري في البحر الأبيض المتوسط، واصلاً إلى المغرب غرباً وتركيا شرقاً، والسؤال : هل تمر بإسرائيل ؟ استنكاراً من الاحتلال الفلسطيني والعدوان المستمر على أقطار عربية أخرى دائماً تألم كثيراً حين الحادثة قبل سنوات، وتوفيت أمه، والحوادث تؤثر على رشيد والسياحة والحضارة.

استمر سفره، وأرهق في السيارة إلى جانب البحر، ثم بدأ بأول المساجد، «مسجد النور» أو المشيد بالنور، وعانى والآخرون من التفتيش الأمني وقلق الهوية وهدر وعي الذات ما بين المواطنين والسواح الأجانب، من خلال حوار عامي، وتكاثرت في وجدانه إثر الحوارات والوقائع ضرورة دراسة القانون، وفهم الصراع بن الشرق والغرب، وحسن مسالك الأمن إزاء السياحة، لتقليل العراك كذلك مع العسكر وشرطة السياحة. وصل إلى المسجد على تلة تطل على البحر وحده، واستذكر إمام المسجد ابن محمد بن زين العابدين بن علي من الحنفية الذي جاء إلى هذا المكان سنة 911 ميلادي مع عمته السيدة زينب بعد معركة كربلاء وبناه، وذهبت هي إلى القاهرة، وتوفي بجوار مقامه سنة 1002، ودفن فيه. واستحضر وقائع التاريخ عن بناء المسجد وأصالته، غير أنه تصارع مع الموجودين في المكان دون سبب، باسم الشيعة أو السنة . . إلخ.

توجه إلى السيارة وقادها نحو البحر، «وكان التقاء البحر الهادر بالنهر الهادئ باديا عند مرمى البصر» (ص 109)، وتلاقى مع أجنبيات في رشيد بوساطة الدليل

السياحي، وذهب إلى مقهى «الانترنيت» ليراجع بريده الالكتروني، وواصل قراءة «سمرقند»، وتقرب من «أيفون» الأوروبية.

زار كنيسة ماري مرقص / وراجع بريده الالكتروني، و«كانت الأخبار سخيفة عن ضرب المتظاهرين بقسوة في ميدان عابدين الأربعاء الماضي من قبل قوات الأمن، وعن الصراعات بين القوى السياسية المعارضة حول ضرورة التحالف معاً أم عدمها، حول الاشتراك في لعبة الانتخابات الرئاسية أم المقاطعة» (ص 117).

التقى بايفون، وخاطبها بالفرنسية مع ولديها، وذهب بهم لمشاهدة شاطيء رشيد، وملامح التراث الأثري، والحضارات المتعاقبة، فقد استولى الرومان « على بقايا مصر القديمة، وبنوا بها، فعل المسلمون نفس الشيء لكن المزعج هنا أنه لم يبق أي أثر مصري قديم كامل، ولا يوناني كامل، ولا قبطي كامل - حتى الكنيسة الوحيدة المشار إليها في الدليل تعود إلى القرن الثامن عشر» (ص 123).

وجد شاطئ البحر لم يعجبه، بالإضافة إلى أنه معزول تماماً عن الحياة، واتصل بايفون مجدداً، ليلتقيا معاً في غرفته دون إعلان وفي الصباح التالي، ركبوا معه السيارة، وانطلقوا نحو الشاطيء، وقالت : إنها من أسرة متوسطة في جنيف وسألها «إن كانت قد صدقت أن بن لادن هو الذي كان وراء أحداث سبتمبر، وإذا كان هو، ألا تشك في علاقته بقوى أمريكية معينة» (ص 127). وأجابت أنهم ليسوا مستعمرين، على أن دولتهم محايدة ووصلوا إلى البقاء. البحر والنهر، وجلسوا «إلى مائدة قريبة من البحر الذي كان لا يزال هائج الأمواج منذ الأمس» (ص 127).

كانت هذه الأسئلة والحوارات في النجوى عارضة لتحالف الحضارات واستجابة الأمم المتحدة لها، مثل دعوة رئيس الوزراء الإسباني ثاباتيرو في هذا الشأن لتنمية حوار تكاملي، أفضل من الصراع ونشاط سياسي مسيء للأطراف الأخرى.

دعاها إلى غرفته، وأعلن إسلامه، وتلاشي القلق، فقد جاء إلى رشيد ليتعرف على آثارها المسيحية والإسلامية، مثلما أظهر لمن حوله بطاقة العمل السياحي أيضاً تأخر عن الموعد معها، ثم احتضنها في الغرفة، وغادرت بهدوء، لئلا يراها أحد، ولكنه لم ينقطع عن الأحوال السيئة، وفتح التلفزيون، ونظر أخبار القتل والصراعات في العراق، و«بدء الصراع بين الفصائل الفلسطينية، وإسرائيل تعيد ضرب قطاع غزة واغتيال نشطاء الفصائل، وشرطة لندن لا تزال تحقق في أحداث انفجارات لندن» (ص 133):

أخبرته في اليوم التالي عن سفرها مساء في القاهرة، وأن تبقى يومي السبت والأحد ثم السفر إلى وطنها الأوروبي وتزايد وعيهم بضرورة نفي الصراعات الراهنة، فلم تنقطع أطماع انجلترا أو فرنسا، وشرح الراوي المتكلم التاريخ والماضي والحاضر الأجنبي المسيء للعرب، بينما الأنسب والأفضل هو حسن العلاقات الإنسانية بين العرب والغرب.

ودع المرأة بعد لقاء ثان في الغرفة، وكانا سعيدين بينما تفسد العلاقات جهات غربية مفسدة، وجهات محلية متصارعة، ودعا الراوي المتكلم إلى تجاور الطوائف الإسلامية بين الشيعة والسنة وغيرهما، ثم خرجت إلى السيارة، وعاد إلى الفندق.

وصل في الصباح التالي إلى دمنهور، واتصلت به أخته رشا لتراه، ثم إلى قريته وبيته، ولم ينس «الصراع حول الموقف من تفجيرات لندن واغتيال السفير المصري في بغداد، يئست من بطء الجهاز فأغلقته، وخرجت متوجهاً إلى أختي، فقد كنا نقترب من أذان المغرب» (ص 151) ودع أخته، ودعا إلى رؤية استشراقية في عمل جميل ومجهود ضخم، من أجل حسن الالتقاء بين الشرق والغرب، ولا سيما «الحل الأمريكي لإدارة الشرق» (ص 153).

خاطبته إيفون على الهاتف من مطار القاهرة، وأحسنت الموقف من مدينة رشيد، وتأمل أن يلتقيا

قريباً، وفضح السر ما بعد النهاية، عن العلاقة مع إيفون، واختيار رشيد للرحلة، والأزمة مع زوجته ومع حياته . . . ومع الداخل والخارج، والفارق الواقع والحقيقة : «أصبحت أعترف علناً بدور الحدس في حياة الإنسان» (ص 157).

بنيت الرواية بلسان الراوي المتكلم حول مجاوزة الصراعات الإنسانية والحضارية من جهة، والاجتماعية والوطنية من جهة أخرى، وتلازم البحر مع فضاء الزمكانية كذلك، لأنه مرتبط بين العرب والغرب في البحر الأبيض المتوسط، وكان العدوان والاحتلال والاستعمار ما قبل الميلاد إلى الوقت الراهن. وقارب السرد الروائي الذاتي العام والخاص مع استعراض التاريخ والواقع ومشكلاتهما المستمرة، مثلما نفى السواح وعلاقاتهم مع المواطنين العداء والأذى . . إلخ.



أسطورة بلقيس في الأدب العربي
بين النّصوص المؤسّسة والنّصوص المتخيّلة

نظيرة الكنز (*)

توطئة :

شغلت الأنثى بما امتلكته من مكونات طبيعية وبما اكتسبته حيّزا معتبرا في التراث الإنساني، وتعددت المجالات التي تمكنت من امتلاكها، وأبرزت قدرتها على التفوق فيها سواء أكان ذلك في السياسة أم الاقتصاد أم الحرب أم الإبداع. وتبعا لهذا تنوعت الأساطير الأنثوية على امتداد تاريخ الحضارات و المدنيات، حيث يقف المتأمل للتراث الإنساني على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء دخلن التاريخ والأسطورة من الباب الواسع، نساء قويات عقلا وسلطانا، ومنتجات أدبيا وسياسيا واجتماعيا، وكنّ قوة موجهة ومؤثرة في تاريخ الحضارات، وقد نالت الأنثى تبعا لذلك حصة الأسد في الفضاء الأسطوري المشكل لإرث مختلف الشعوب زمانا ومكانا.

ومن أشهر الشخصيات الأنثوية التي لقيت رواجا كبيرا «بلقيس» ملكة سبأ، فقد استقطبت اهتمام أمم وشعوب من العرب وغيرهم، وقد تباينت الآراء والأخبار حول أصول هذه الشخصية، اسمها ومدّة حكمها، ولكنها تؤكد كلّها على تميّز هذه المرأة. وقد أخذت الملكة بلقيس صورا وتجليات كثيرة في التراث العربي، فهي الملكة الحميرية، الحكيمة المسالمة وهي رمز الأنوثة والجمال والملك.

تستمد أسطورة الملكة بلقيس أهميتها من ارتباطها بمملكة سبأ ثم بعد ذلك بالنبي سليمان عليه السلام، مما أكسبها شهرة لم تكن لكثير من الملوك من قبلها أو بعدها وضمنت بذلك أن تكون أسطورة متجددة عبر الزمان والمكان.

1 - بلقيس في النصوص الدينية :

لم تكن بلقيس امرأة عادية، أو ملكة حكمت في زمن من الأزمان كغيرها من الملوك والأمراء، فقد ورد ذكرها في النصوص الدينية، وكان لها شأن عظيم لاتصافها برجاحة العقل، وسعة الحكمة والفهم وحسن التدبير والتفكير خاصة في أصعب اللحظات التي مرت بها مملكتها.

أ ـ بلقيس في العهد القديم :

لم يرد اسم بلقيس في العهد القديم، وإنما ورد في سفر الملوك الأول ذكر مكانتها وانتمائها (ملكة سبأ)، وقد

*) جامعية، الجزائر

ذكرت في خضم الحديث عن النبي الملك سليمان، وتعرض الإصحاح العاشر من هذا السّفر لقصة هذه الملكة مع الملك سليمان، وما وصلها من أخبار حول عجيب وعظيم ملكه، فقررت أن تمتحنه وجاءته إلى أورشليم بموكب عظيم «وسمعت ملكة سبأ بخبر سليمان لمجد الربّ فأتت إليه لتمتحنه بمسائل. فأتت إلى أورشليم بموكب عظيم جدّا بجمال حاملة أطيابا وذهبا كثيرا جدّا وحجارة كريمة وأتت سليمان وكلّمته بكل ما كان بقلبها. فأخبرها سليمان بكلّ كلامها» (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وقد تفننت الشروح التي تناولت هذه الزيارة في وصف موكب الملكة بلقيس وفي الحديث الذي دار بينها وبين الملك سليمان وقيل إنها طرحت عليه جملة من الألغاز والأحاجي لتختبر قدرته وحكمته وقد انتقل الكثير من هذه الأخبار في التراث الشفهي.

انبهرت بلقيس بما رأت من عظيم ملك سليمان وحكمته وقدرته فكان ما رأته بأمّ عينيها أعظم مما سمعت به فقالت للملك: «. . . لم أصدق الأخبار حتى جئت وأبصرت عيناي فَهُوَ ذا النصفُ لم أُخبَر به. زدت حكمة وصلاحا على الخبر الذي سمعته». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر).

وانتهت زيارة الملكة بأن سلمت سليمان ما أحضرته من ذهب ومال وطيب وأحجار كريمة «وأعطت الملك مئة وعشرين وزنة ذهب وأطيابا كثيرة جدّا وحجارة كريمة. لم يأت بعد مثل ذلك الطيب في الكثرة الذي أعطته ملكة سبأ للملك سليمان». (الملوك الأول / الإصحاح العاشر). وأعطى الملك سليمان بلقيس كلّ مشتهاها وانصرفت إلى أرضها وما يمكن أن نستنتجه من ورود قصة ملكة سبأ في سفر الملوك :

- لم يذكر اسمها وإنما أشير إلى أنها ملكة سبأ.
- هي التي حضرت إلى سليمان بعد سماع أخبار عن قوة ملكه.
- أوتيت ملكا عظيما وثراء عجيبا.
- صاحبة رأي وقرار وحكمة.

ب / بلقيس في القرآن الكريم:

ورد ذكر الملكة بلقيس في مواضع كثيرة في القرآن الكريم، وذكرت قصتها مع النبي سليمان عليه السلام، وكان صاحب خبرها الهدهد الذي ذهب متقصّيا موضع الماء في إحدى جولات النبي سليمان، فاكتشف مملكة سبأ وكان بذلك هذا الخبر شفيعا له عند النبي الذي توعده بالعذاب الشديد، وعليه عاد ومعه عذره ﴿ فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ، إِنِي وَجَدْتُ امْـرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ ﴾ (النمل/ 23-22). فما كان من سليمان إلا أن تحرى صدق الهدهد فبعث بكتاب إلى ملكة سبأ يطلب منها أن تأتي مسلمة خاضعة وقومها ﴿ إِنَّهُ مِنْ سُلَيمَانَ وَإِنَّهُ بِسمِ الله الرَّحمنِ الرَّحِيمِ، أَلاَّ تَعْلُوا عَلَيَّ واتوني مُسْلِمِينَ ﴾ (النمل/ 31-30). وكان أن استشارت بلقيس قومها في أمر هذا الكتاب، ولما كانت صاحبة رأي وحكمة فإنها رفضت الدخول في حرب كما أشار قومها ورأت رأيا مخالفا ﴿إِنَّ الْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوا أَعِزَّةَ أَهْلِهَا أَذِلَّةً وَكَذَلِكَ يَفْعَلُونَ﴾ (النمل/ 34). وبصرت بما لم يبصروا ورأت أن ترسل إلى سليمان بهدية، ولكنه ردّ عليهم بردّ عنيف، عندها أقرّت بلقيس بقوة سليمان وعظمة سلطانه، فجمعت جنودها وحرسها واتجهت إليه، وأمر بتنكير عرشها فقال لها النبي سليمان متسائلا: ﴿ أَهَكَـذَا عَرْشُـكِ ؟ قَـالَـتْ : كَـأَنَّـهُ هُـوَ ﴾ ولم تؤكد أنه هو لعلمها أنها خلفت عرشها وراءها ولم تعلم أن لأحد هذه القدرة لجلبه هنا كما أنها لم تنف أن يكون هو وهذا يبرز فطنتها وذكاءها. وكانت نتيجة هذه الزيارة أن اعترفت بلقيس بأنها كانت ظالمة لنفسها بعبادتها لغير الله ﴿قَالَتْ رَبِّي إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ للهِ رَبِّ العَالَمِينَ ﴾ وقد أفاض المفسرون في إيراد تفاصيل كثيرة عن قصة هذه الملكة اليمنية، وأضافوا

معلومات كثيرة ولكن من خلال عرضنا للقصة في القرآن الكريم يمكن أن نسجل ما يلي :

- لم يورد القرآن الكريم اسم هذه الملكة.
- الوسيط بين النبي سليمان وبلقيس كان الهدهد.
- رجاحة عقل بلقيس وحكمتها وحسن مشاورتها.
- عظمة ملكها وثرائها.
- ذكاء بلقيس وفطنتها.
- إسلام الملكة بلقيس.

ورغم بعض الاختلافات الموجودة بين العهد القديم والقرآن الكريم حول مجيئها وحوارها مع سليمان إلا أن هناك اتفاقا في عظمة ملكها وثرائها وحكمتها وجمالها وهذه العناصر مجتمعة هي التي ستدخل هذه الملكة الحميرية التاريخ من بابه الواسع.

2 - بلقيس في التّراث الإنساني :

بلقيس في النّصوص التّاريخيّة :

حظيت «بلقيس» بمكانة مميزة عند المؤرخين والإخباريين العرب وغير العرب منذ القديم، وقد اعتمد المؤرخون في جمع أخبارهم حول هذه الملكة الجنوبية على ما توفر من نصوص دينية (العهد القديم والجديد والقرآن الكريم)، وعلى الشروح والتفسيرات التي واكبت هذه النصوص الدينية وما اعترضها من زيادة أو نقصان زمانا ومكانا. ولعل أهم ما أثار اهتمام وجدل هؤلاء اسم هذه الشخصية وأصولها وموطنها وتاريخ ميلادها وحياتها وموتها، وإذا تصفحنا كتب الإخباريين العرب وبعض النصوص التاريخية نجد حديثا مكثفا عن ملكة سبأ، تختلط فيه الحقيقة التاريخية مع المخيلة الشعبية، وتبدأ «بلقيس» تدريجيا في ارتداء الحلة الأسطورية التي ستمكنها من اقتحام كل الحدود والثقافات.

يشير معظم المؤرخين والمهتمين بالحضارات الشرقية القديمة أنّ بلقيس حكمت في القرن العاشر قبل الميلاد، وتأتي في المرتبة الثامنة عشر في تسلسل الملوك الذين حكموا مملكة سبأ. وقد أورد المؤرخ اليمني «أبو الحسن الهمداني» أن عدد ملوك سبأ بلغ تسعة وأربعين ملكا، وهناك روايات أخرى تذكر أكثر من ذلك، ومنَ أوائل ملوكهم حسب ما توفر من حفريات تاريخية الملك سبأ الأكبر الذي قام ببناء سدّ مأرب.

ينقل «ابن جرير الطبري» في مصنفه التاريخي «تاريخ الأمم والملوك» نصا يحوي جملة من المعلومات حول أصل بلقيس ونسبها جاء فيه «وهي فيما يقول أهل الأنساب: بلمقة ابنة اليشرح، ويقول بعضهم: ابنة إيلي شرح، ويقول بعضهم: ابنة ذي شرح بن ذي جدن بن إيلي شرح بن الحارث بن قيس بن صيفي بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان»(2). والأمر نفسه يشير إليه «ابن حزم الأندلسي» في جمهرة أنساب العرب، حيث يعرف «بلقيس» أنها: «بنت إيلي أشرح بن ذي جدن بن إيلي أشرح بن الحارث بن قيس بن صيفي. . . وهم من التتابعة، وهم من بني حمير بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان. . .»(3)، وسجّل «المسعودي» اسمها على النحو التالي: «بلقيس بنت الهدهاد بن شرحبيل بن عمرو الرائش. . .»(4).

يتضح من النصوص السابقة أنّ هناك اتفاقا عاما حول نسب «بلقيس»، واختلافا حول الاسم حيث لم يستعمل في النص الأول والثاني اسم(بلقيس)، وإنما استعمل اسم(بلمقة)؛ ويتردد الاسم الأخير في روايات كثيرة. ويجتهد بعض الإخباريين واللغويين في معرفة أصوله واشتقاقاته ودلالته. ويذهب الكثير إلى اعتبار «بلقيس» لقبا وليس اسما عدا «نشوان الحميري»الذي يرى أن «بلقيس» اسمان جعل اسما واحدا مثل حضرموت وبعلبك، وذلك أن بلقيس ملكت بعد موت أبيها الهدهاد (5)، وعموما تبقى قضية الاسم من أبرز القضايا التي اختُلِف حولها، ولعل هذا التباين مردّه ضعف الذاكرة الشفوية نتيجة تقادم القرون وغياب الحقيقة التاريخية الكاملة (اختلاط التاريخ بالأسطورة)، ولاشك أن عدم ذكر هذا الاسم في النصوص الدينية دعّم هذا الاختلاف، وبدأت

شيئا فشيئا هذه الشخصية تدخل التاريخ والأسطورة من بابهما الواسع.

تشكّلت أسطورة بلقيس في مواقع جغرافية مميزة مكانا وزمانا، ومن بين هذه المواقع نذكر: أيرم وسبأ وصرواح وسلحون وتدمر وغيرها ومازالت الحفريات إلى يومنا هذا حول بقايا ملك بلقيس. وقد اختلف المؤرخون في تاريخ ولادتها ووفاتها، وتذهب بعض المراجع التاريخية إلى أنّ سليمان-عليه السلام- تزوج من بلقيس، وأنه كان يزورها في سبأ من حين إلى آخر وأنها أقامت معه حوالي سبع سنين، وتوفيت فدفنها في تدمر، وهناك من يذهب إلى أنها دفنت في مأرب.

اختلطت سيرة هذه الملكة بسير ملكات أخريات حكمن هذه المنطقة، وقد أخذت بلقيس صورا كثيرة في التراث الإنساني فهي الملكة المحاربة التي فتحت بابل وأذربجان، وهي التي قامت بترميم سد مأرب، وهي في بعض النصوص والمرويات ذات أصول جنية، وهناك شبه كبير بين بلقيس وزنوبيا، فكلتاهما كانتا رمزا للحكمة والجمال، وهناك شبه بين بلقيس وسميراميس فكلتاهما مثال للجمال والذكاء وترتبطان بأماكن وقصور(بابل/ سبأ). وعموما فإن هذه المرويات والنتف النصية أسهمت هي الأخرى في أسطرة هذه الملكة، ودخولها عالم الإبداع باعتبارها رمزا متجددا في كل زمان ومكان.

بلقيس في المرويّات الشّفويّـة :

تعتمد المرويات الشفوية التي تسرد قصة ملكة سبأ على أهم الثوابت التي ركّزت عليها النصوص الدينية (العهد القديم والجديد، والقرآن الكريم)، وتضيف بعض العناصر الأخرى التي تدعم أسطورية هذه الشخصية، وقد ركزت القصص الشعبية التي ترددت على جملة من الموضوعات أهمها:

- نسب بلقيس وقصة تولدها وأصولها الجنية، وفي هذا الجانب أضافت المخيلة الشعبية الكثير من العناصر.
- قصة توليها العرش وكيفية دحرها لخصومها، وفي هذا المجال ظهرت هذه الملكة في المخيال الشعبي مثالا للقوة والذكاء والفطنة (قصتها مع ذي الأذعار).
- قصة لقائها بالنبي سليمان -عليه السلام-وما دار بينهما، وقد اعتمد الرواة على ما ورد في النصوص الدينية مع بعض التحويرات والإضافات.
- الأحاجي والألغاز التي نسبت إليها؛ حيث روي أنها ألقتها على النبي سليمان لتختبر ذكاءه وحكمته، وقد انتقلت هذه الأحاجي والألغاز بعد ذلك وتداولها الناس، وعليه تتجلى «بلقيس» باعتبارها قاصة وملغزة ماهرة في التراث الشعبي.

ويمكن أن نشير في هذا السياق أن الإخباريين والمؤرخين اعتمدوا على هذا القصص المتواتر في تحديد ملامح هذه الملكة الحميرية التي دخلت التراث العربي مثالا للمرأة الحكيمة والجميلة والفطنة.

وقد امتد تأثير هذه المرأة ليصل إلى الحبشة، حيث دخلت التراث الحبشي المسيحي، وتجلت من خلال الملحمة الدينية الحبشية «عظمة الملوك أو كبرانجست»(6) التي صاغتها المخيلة الشعبية، وحاولت فيها أن تربط بين الملكة بلقيس وبين ملوك الحبشة على اعتبار أنهم ينحدرون من سلالة هذه الملكة. وتظهر صورة بلقيس في هذه الملحمة الدينية باعتبارها مخلصة ومطهّرة ومثالا للجمال والفهم والحكمة، وبالتالي لم يختلف وصف هذه الملكة عما كان سائدا في مرويات العرب، كما أنها تكرم هذه الملكة لأنها تجعلها صاحبة الحكمة؛ فهي التي ذهبت إلى سليمان لتختبر حكمته، وعليه فإن هذه الملحمة تقدم صورة إيجابية لبلقيس لا نراها إلا في الكتابات الصوفية العربية والإسلامية والمسيحية.

بلقيس في نصوص الصوفيين :

يعدّ «محي الدين بن عربي» (560هـ ـ 638هـ) من أبرز الصوفيين الذين تحدثوا بإسهاب عن هذه الملكة في كتابيه (الفتوحات المكية وفصوص الحكم)، كما نظم قصيدة طويلة فيها استلهام لهذه الشخصية باعتبارها مثالا

للحكمة الخالدة والصفاء الروحاني، وأثرى هذا الحديث في كتابه «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، وتأخذ «بلقيس» عدة وجوه في كتاباته فهي(7):

1 – أنثى متولدة بين الإنس والجن، يقول في شرح ترجمان الأشواق: «...كما كانت بلقيس متولدة بين الجن والإنس، فإنّ أمها من الإنس، وأباها من الجن. ولو كان أبوها من الإنس وأمها من الجن لكانت ولادتها عندهم. وكانت تغلب عليها الروحانية ولهذا ظهرت بلقيس عندنا»(8). وهذا الرأي سرعان ما يتجاوزه ابن عربي في مرحلة لاحقة، حيث ينفي ذلك معتبرا إياه من تأثير المرويات والمقولات، وبالتالي سوف تتغيّر صورة «بلقيس».

2 – بلقيس تنتمي إلى عالم الإنس: ويعتمد «ابن عربي» على جملة من الحجج لإبراز ذلك يستمدها من إجابات هذه الملكة عندمّا التقت النبي سليمان، فكانت كلها نسبية(كأنه هو/عندما سئلت عن الصرح الممرد).

3 – أنثى ذات منزلة فقهية: استطاعت أن تتنزه عن التقيد في اعتقادها في الله، فهي لم تنقد لسليمان وإنما انقادت لله رب العالمين، وإسلامها بالدليل القرآني يؤكد تفوقها وتفردها وبالتالي تجلت في كتابات «ابن عربي» مثالا للشخصية الأنثوية المتفوقة.

ومجمل القول لقد حظيت هذه الأنثى بمكانة مميزة في التراث الإنساني، حيث كانت حاضرة بقوة في نصوص الإخباريين العرب وغيرهم، وتجاوزت حدود اليمن لتصل إلى الحبشة وإيران وتركيا والصين، وهذا ما جعلها شخصية متجددة في كل الأزمنة، وشغلت حيزا كبيرا من التراث الشعبي العربي، واهتم بها المتصوفة، فكانت في كل هذه النصوص (التاريخية والشعبية والصوفية) مثالا للحكمة والجمال والذكاء، ولا شك أن هذه العناصر ستكون موتيفات رئيسية يعتمد عليها الأدباء في استلهامهم لهذه الشخصية في التراث الأدبي العربي.

3 – بلقيس في الأدب العربي :

حظيت بلقيس بمكانة مميزة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وكان التوظيف في المرحلة الأولى يرتبط بما نسج حول هذه الملكة من قصص وخرافات، حول اسمها وملكها وما شيدته من أبنية ومعالم لا تزال شاهدة على ذلك، وقد برزت في توظيفات القدماء جملة من الموضوعات تتحدث عن أصلها وكيفية توليها الحكم ولقائها مع النبي سليمان، وإسلامها، وتحولت في مرحلة متقدمة؛ أي في توظيفات المحدثين إلى رمز للحكمة والثورة والحرية والوطن.

أ ـ الشعر القديم :

أسهمت المرويات الشفوية والقصص والأخبار التي حيكت حول هذه الملكة الحميرية، في تجلي شعر يتحدث عن بلقيس –باعتبارها الملكة سليلة الحسب والنسب– ويمكن أن نؤكد في هذا السياق أن النصوص الدينية والتاريخية كانت مصدرا أساسيا استقى منه الشعراء مادتهم القصصية حول «بلقيس»، وقد نقل بعض المؤرخين أمثال (الهمداني وابن حزم) أشعارا نسبت إلى تبع اليماني، يتحدث فيها عن بلقيس ويربط نسبه بها، ويؤكد فيها شرفها وقيمتها بين قومها، ومنها قوله(9):

عَمَّتي الخَيْرُ حينَ يُذْكَرُ بَلْقِيـ
سُ وَ مَنْ نَالَ مَطْلعَ الشَّمْسِ خَالي

وفي سياق آخر يورد صاحب «الإكليل»(10) أبياتا منسوبة إلى «تبّع» تبرز عظمة ملك بلقيس الذي ينتسب إليه تبّع، ويربط بلقيس بالجنتين، وتوضح الفترة الزمنية التي استغرقها حكم هذه الملكة(ثمانين عاما):

وَلَدَتْني مِنْ المُلُـوكِ مُلُـوكٌ	كُـلُّ قيـلٍ مُتَـوَّجٌ صِنْدِيـدُ
وَنسَاءٌ مُتوجَاتٌ كَبلقِيـس	وشمسَ وَمَنْ لميسَ جُدودي
مَلَكَتْهُم بَلْقِيسُ ثَمانينَ عَامًا	بِأوْلي قُـوةٍ وَبَـأْسٍ شَديـدِ
وَلها جَنَّتَانِ تَسْقِيهِمَا عَيْنَا	نِ فَـارًا بِسَدِّهَـا المَسْـدُودِ
لاتُبَالي إنْ مَا أتَى سَيلُ غَيْثٍ	جَاءهَا المَاءُ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدِ

والملاحظ على الأبيات السابقة التي اعتمدها المؤرخون أنها اهتمت بهذه الملكة من جانب ميزها تاريخيا توليها كامرأة الحكم، وأهم الإنجازات التي قامت بها حيث يُعزى إليها بناء سد مأرب، بينما يذهب البعض إلى أنها قامت بترميمه فقط. ومثلما شغل الشعراء ملك بلقيس شغلهم كذلك انقضاء ملكها، حيث تظهر في أشعار «أمية بن أبي الصلت»(11)، الذي ينسب سبب انقضاء ملكها إلى الهدهد، ويشير إلى أنه سليل هذه الملكة الحميرية، يقول في هذا السياق:

مِنْ قَبْلِهِ بَلْقِيسُ كَانَتْ عَمَّتِي
حَتى تَقَضَّى مُلْكُهَا بِالهُدْهُدِ

فالإشارة هنا إلى انقضاء ملكها بالهدهد، تحيلنا إلى قصة لقائها بالملك النبي سليمان، فبمجرد ارتباط بلقيس به، وانبهارها بملكه الذي فاق ملكها، أصبحت تابعة له.

ويبقى تميز ملك بلقيس وآثاره التي بقيت مجسمة في أبنية من أهم الموضوعات التي ركّز عليها الشعراء لبيان عظمتها وتفوقها كامرأة حاكمة منها قول «علقمة بن ذي جدن»(12):

هَلْ لِأُنَـاسٍ مِثْلَ آثَارِهِـم ... بِأَيْرَم ذَاتَ البِنَـاءِ اليَفَـعِ
أَوْ مِثْلَ صِرْوَاحَ وَمَا دُونها ... مِمَّا بَنَتْ بَلْقِيس أَوْ ذُو تُبَّع

أمّا «نشوان الحميري» (13) فيورد في القصيدة الحميرية قوله الذي ينفي فيه أن يكون النبي سليمان نكح بلقيس دون أن يتزوجها، ويؤكد طهر ونقاء الملكة الحميرية، ويردّ على أولئك الذين حاولوا تشنيع الملك والنيل منها:

زَارَتْ سُلَيمَان النَّبِي بِتَدْمُر ... مِنْ مَأْرِبَ دِينًا بِلاَ اسْتِنْكَاحِ

وعليه تبرز صورة أخرى لملكة عزيزة طاهرة عفيفة، عكس ما رُوِّج عنها في بعض الأخبار و الكتابات.

تتحول بلقيس من رمز للعظمة والبناء والتشييد إلى رمز للصفاء و الحكمة الإلهية في الشعر الصوفي، حيث تتحول في شعر ابن عربي(14) إلى رمز صوفي يشيع بالنورانية والحكمة والصفاء في لحظات الظهور والتجلي، وتبرز هذه الصور مجتمعة في ديوانه «ترجمان الأشواق» الذي نظمه سنة 598هـ ومما ورد فيه قوله:

مِنْ كُلِّ فَاتِكَةِ الأَلْحَاظِ مَـالِكَةٍ
تخَالُهَا فَوْقَ عَرْشِ الدُّرِ بَلْقِـيسَا
إِذَا تمَشَّتْ عَلَى صَرْحِ الزُّجَاجِ تَرَى
شَمْسًا عَلَى فُلُكٍ فِي حِجْرِ إِدْرِيسَا
تُحْيِّ، إِذَا قَتَلَتْ بِاللَّحْظِ، مَنْطِقَهَا،
كَأَنهَا عِنْـدَمَا تُحْيِّ بِهِ عِيـسَا

فبلقيس هي القوة والحكمة والجمال والإشراق؛ هي لحظة التجلي، ونلاحظ في هذه الأبيات مزجًا بين المادي (العرش/ تمش/ الفلك) والمعنوي (مالك/ تحي/ اللحظ) أي بين الجسد والروح. ويواصل الشاعر في إثراء الجانب الروحي لا الجسدي لهذه المرأة قائلا:

سَأَلْتُ إِذْ بَلَغَتْ تَرَاقِيـهَا
ذَاكَ الجَمَالُ وَذَاكَ اللُّطْفُ تَنْفِيسَا
فَأَسْلَمَتْ، وَوَقَانَا الله شَرَّتُهَا،
وَزَحْزَحَ المُلْكُ المَنْصُورُ إِبْلِيسَا

هكذا تتحول بلقيس تدريجيًا من رمز تاريخيّ إلى رمز صوفي، ثم في مرحلة لاحقة إلى رمز اجتماعي وسياسي تحرري مع الشعراء المحدثين والمعاصرين.

ب ـ في الشعر الحديث والمعاصر:

استلهم بعض الشعراء المحدثين والمعاصرين أسطورة بلقيس للتعبير عن جملة التحولات التي عرفها الوطن العربي عقب الحربين العالميتين، حيث تحولت من رمز للحكمة والجمال والعظمة إلى رمز للثورة والحرية والوطن، فقد خرجت من رداء الماضي إلى الزمن الحديث تشاطر المجتمعات العربية آلامها وأحلامها، فهذا الشاعر التونسي الرومانسي الثائر «أبو القاسم الشابي» يوظفها في قصيدة (جمال الحياة) ضمن ديوانه «أغاني الحياة»

باعتبارها رمزا للجمال و الثورة والكفاح، يقول في هذا السياق:

وَاعْتَلَتْ بَلْقِيس عَرْ شَ اللَّيْـلِ، فِي تِلْكَ النَّوَاحِي

ثُمَّ مَالَتْ لِغُـرُوبِ بَعْـدَ اضْـرَامِ الكِفَـاحِ

وَاسْتَـوَى اللَّيْلُ بِرَغْـمِ الشَّمْسِ فِي العَرْشِ الفِسَاحِ(15)

وقد تزايدت وتيرة توظيفها منذ الستينات، حيث تحظى الملكة بلقيس في موطنها الأصلي اليمن بمكانة مميزة، ووظّف شعراء اليمن هذه الأسطورة التي ترتبط بهم ارتباطا حميميا؛ فهي العشق والجمال والوطن، ولعلّ أبرز شاعر يمني هام بحب بلقيس شعريا الشاعر اليمني «عبد الله البردوني»، الذي سمي بعاشق بلقيس ووضاح اليمن، حيث يوظف بلقيس في ديوانه الأول الصادر سنة1961م «من أرض بلقيس» وفي ديوان آخر صدر بعد عشر سنوات من صدور الأول، أي في سنة 1972م وسمه بـ«العيني أم بلقيس»، وتتجلى بلقيس في القصيدتين رمزا للوطن والتاريخ والذاكرة الضاربة عميقا، يقول في قصيدة «من أرض بلقيس»:

مِنْ أَرْضِ بَلْقِيس هَذَا اللَّحْنُ وَالوَتَرْ

مِنْ جَوِّهَا هَذِهِ الأَنْسَامُ وَالسَّحَرُ

مِنْ صَدْرِهَا هَذِهِ الآهَاتُ، مِنْ فَمِهَا

هَذِي اللُّحُونُ، وِمِنْ تَارِيخِهَا الذِّكَرْ

مِنْ هَذِهِ الأَرْض هَذِي الأُغْنِيَاتُ، ومِنْ

رِيَاضِهَا هَـذِهِ الأَنْغَامُ تَنْتَشِرُ

مِنْ هَذِهِ الأَرْض حَيْثُ الضَّوْءُ يَلْثُمُهَا

وَحَيْثُ تَعْتَنِقُ الأَنْسَامُ وَالشَّجَرُ

مَا ذَلِكَ الشَّدْو؟ مِنْ شَادِيه؟ إِنَّهُمَا

مِنْ أَرْض بَلْقِيس هَذَا اللَّحْنُ وَالوَتَرْ(16)

فاليمن السعيد هو موطن هذه الملكة، وتاريخها مايزال صامدا شاهدا على البناء والتشييد والعظمة والإشراق، وعليه يطوّع الشاعر هذا الرمز الأسطوري «بلقيس» ليصبح معادلا موضوعيا لليمن، بل يتحول في مرحلة لاحقة إلى الشاعر نفسه؛ فبلقيس هي اليمن وهي البردوني وهذا ما يبرزه في قصيدة «لعيني أم بلقيس» حيث يقول:

لِعَيْنَيْ أُمِّ بَلْقِيس بِدَايَـاتِي وَ غَـايَـاتِي

لَهَـا أَغْلَى حَبِيبَـاتِي لَهَـا أَزْهَى فُتُوحَـاتِي

لَهَـا غَزْوِي وَإِرْهَـاقِي وَإِبْحَـارِي إِلَى الآتِـي

وَأَسْفَـارِي إِلَى المَاضِي فُتُوحَـاتِي وَرَايَـاتِي

لِعَيْنَـيْ أُمِّ بَلْقِيـس وَأَقْمَارِي وَغَيْمَـاتِي

وَأَنْقَـاضِي وَأَجْنِحَـتِي لَهَـا أَشْـوَاق أَوْبَـاتِي

وتتحول تدريجيا إلى أم حنون، ويواصل في إثراء هذه الأم (اليمن) التي تحن إلى غد أحسن قائلا:

وَمِنْ أَحْلاَمِ أَطْفَالِي هُنَا تَارِيخُهَا العَاتِي

هُنَـا مِيلاَدِي غَالِيَتِي وَرَاءَ الغَيْهَبِ الشَّاتِي

هُنَـا تَمْتَدُّ عَارِيَـةً فَيَمْضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي

تَحِنُّ إِلَى الغَدِ الأَهْنَى فَيَمْضِي قَبْلَ أَنْ يَأْتِي(17)

ويوظفها كذلك الشاعر اليمني «عبد العزيز المقالح» في عدة قصائد منها: (فوق ضريح عبد الناصر، ورحلة الشمس، وفي انتظار عودة الشهيد، والسفر في ذاكرة الأبجدية) يقول في قصيدة فوق ضريح عبد الناصر:

يا إخوتي هل تذكرون حين مرّ

كيف بكى حزناً على «بلقيس» و «بن ذي يزن

ماتا فلم يضمّهما قبر و لم يسترهما كفن

كان على سفرْ

فثار واستقر

وصاح في الأطلال و الدمن

ثوري، تحركي

فثارت الأحجار والشجر

و ثارت اليمن(18)

يبدو أن استحضار «المقالح» لبلقيس كان من خلال استلهامه لشخصية «جمال عبد الناصر» رمز الثورة والتغيير والقومية العربية، فكانت زيارته إلى اليمن، ووقوفه عند معالم مدينة بلقيس إيذانا بالثورة والتغيير، وعلية فإن بلقيس رمز لتاريخ اليمن المجيد وعبد الناصر رمز لتاريخ العروبة المجيد، وما يجمع الشخصيتين هو: قوة الذكاء، ودافع التغيير نحو الأحسن، وولاء الرعية.

أما «محمد الفيتوري» في ديوانه «البطل و الثورة والمشنقة» فإنه يستلهم شخصية بلقيس جنبا إلى جنب مع النبي سليمان يقول في قصيدة موت الملك سليمان:

خمسون ألفَ مارِدٍ

ينتظرونَ الإذنَ بالمثولِ

تسعون ألفَ حارسٍ

يرقبُ عرسَ الشَّمسِ في ذهولٍ

والشَّمسُ في معارجِ اكتمالها محتجبَه

تغسلُ جدرانَ المدافنِ المذهبه

وعرس بلقيس الجميله المعذبه

والمدن الكبرى التي

تسقط تحت عجلات المركبه(19)

تتحول هذه الملكة الحميرية القوية إلى جميلة معذبة تنظر في حسرة إلى المدن التي تسقط الواحدة تلو الأخرى؛ فهي في هذه القصيدة رمز للوجع والضياع، رمز للعروبة المعذبة التي تسقط يوما بعد يوم بعد أن مات الملك سليمان، ونلمح هنا التلازم بين الشخصيتين (سليمان وبلقيس) فحياته عز لهذه الملكة وموته ذل لها.

وتتواصل هذه الصورة التي تبرز بلقيسا رمزا للضياع والتشتت والتمزق وهذا ما عبّر عنه الشاعر« عبد الوهاب البياتي» في ديوانه قصيدة «الصورة والظل»:

لو جمعتُ أجزاءَ هذي الصورة الممزقه

إذن لقامتْ بابلُ المحترقه

تنفض عن أسمالها الرمادَ

ورفَّ عن الجنائن المعلقه

فراشة وزنبقه

وابتسمت عشتار

وهي على سريرها تداعبُ القيثار

وعاد أوزريس

لانطفأت أحزانُ حادي العيس

ونوّرت في سبأ بلقيس

وعادتْ البكاره

لهذه الدنيا التي تضاجع الملوكَ والحجاره

لهذه القديسة الهلوك (20).

استحضر البياتي أسطورة بلقيس جنبا إلى جنب مع أسطورتي عشتار وأوزريس ليعبر عن تمزق هذه الصورة المميزة وبقاء الظل فقط؛ إنها صورة الجمال والخصب والحياة باعتبار أنّ هذه الأساطير الثلاثة - عشتار وأوزريس وبلقيس - تعبر عن ذلك فهي رمز للبعث والتجدد، وقد استطاع الشاعر أن يطوع هذه الرموز الثلاثة خاصة من خلال استخدام الكلمات التالية(ابتسمت/ عاد/ نوّرت)، وعليه فهي رمز للعودة والنور والتجدد.

تتحول «بلقيس» من رمز جماعي، يعبر تارة عن العروبة والثورة، وتارة أخرى عن البعث والتجدد إلى رمز شخصي ذاتي مع الشاعر السوري«نزار قباني» الذي يكتب رائعته (قصيدة بلقيس)، في فاجعة زوجه بلقيس، فيبدأ من الوجع، وتتفجر قريحة الشاعر ويستحضر صورة بلقيس: (المرأة/ العاشقة/ الزوجة/ الملكة/ القصيدة)، إنها بلقيس التي تجاوزت حدود المكان و الزمان:

بلقيسُ..

أيّتها الشهيدةُ.. والقصيدةُ..

والمُطَهَّرةُ النقيَّة..

سبأٌ تفتِّشُ عن مليكتها

فرُدّي للجماهير التحيّة. .

يا أعظَمَ الملِكات. .

يا امرأةً كلُّ أمجاد العصور السوُمَريّة

بلقيسُ. .

يا عصفورتي الأحلى. .

ويا أيقونتي الأغلىَ

ويا دمعاً تناثرَ فوقَ خَدِّ

المَجْدليّة(21)

عرفت أسطورة بلقيس توظيفات مختلفة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، واستطاع الشعراء تطويعها لتعبر عن مجمل التحولات التي عرفها المجتمع العربي، ويكون استلهامها تأكيدًا للجمال والقوة والاستمرار والحكمة، كما تتجلى هذه الأسطورة في نظم الشعراء لتجسد جماليات القصيدة العربية، من المحافظة على القصيدة العربية نظما كما أبدعتها عبقرية السلف (الشابي والبردوني)، إلى تحقيق جماليات القصيدة المعاصرة (البياتي والفيتوري وقباني).

وعليه فهي رمز شعري متجدد إنْ على مستوى الموضوعات أو الأشكال. ولم يقف استلهَام الأدباء العرب لها شعريا فقط بل تجلت في أشكال أدبية أخرى.

ج ـ بلقيس في المسرح العربي:

وظف الكاتب المسرحي «توفيق الحكيم» شخصية «بلقيس» في مسرحية **سليمان الحكيم**، التي نشرت لأول مرة سنة 1943 م، حيث يصرح الكاتب في مقدمة المسرحية أنه بناها على كتب ثلاثة : القرآن الكريم والتوراة و ألف ليلة ،فمن القرآن استخدم ما ورد عن ملكة سبأ والهدهد والجن والقصر الممرّد، ومن التوراة روحها الشعرية (نشيد الإنشاد)، ومن ألف ليلة وليلة قصة الصياد والقمقم الذي سجن فيه الجني (داهش بن الدمرياط).

وقد استغل الحكيم كل هذه العناصر وحاول تطويعها بالاتكاء على موضوع جوهري هو إغراء القدرة لمالكها على إساءة استخدامها واعتقاده أنه يستطيع أن يحقق بها ما أراد حتى لو كان امتلاك قلب بشري.

حيث تبرز هذه المسرحية رغبة كل من «سليمان» و«بلقيس» تحقيق عاطفة نبيلة هي «الحب» باعتماد القوة؛ فهذا سليمان يسعى بكل ما أوتي من قوة لامتلاك قلب ملكة سبأ، وهي منشغلة عنه بحب أحد أسراها واسمه «منذر»، وهذا الأخير هائم بحبّ وصيفتها «شهباء»، التي تحاول التضحية من أجل الملكة بلقيس.

وعندما يتأكد «سليمان» من انشغال بلقيس بحب «منذر» يستخدم الجن، فيسحر منذر تمثالا حجريا يوضع داخل حوض من البلور. ويكون خلاصه بذرف الدمع عليه، حيث لا تتردد «بلقيس» في ذرف الدّمع حتى يمتلئ جزء كبير من الحوض، ولكن بحيلة من الجني يبعد بلقيس، ويقرب بلقيس التي تتقدم أمام التمثال وتذرف دمعتين تصلان إلى قلب منذر وبهما تعود إليه الحياة، وتعلم بلقيس بما جرى، وتقرر العودة إلى مملكتها، لا تستطيع منح سليمان غير الصداقة وهذا ما يبرزه حوار بلقيــس مع سليمان (22) :

«بلقيس: حقا يا سليمان. . .إنّ قلب الإنسان لهو الأعجوبة العظمى. . .

سليمان: أجل يا بلقيس. . .

بلقيس: أعجوبة موصدة أمام القدرة.

سليمان: وأمام الحكمة.

بلقيس: نعم.

سليمان: بماذا إذن تفتح مغاليقها؟

بلقيس: لست أدري.

سليمان: نعم. . .هناك شيء واحد مفتاحه في يد الربّ وحده.

بلقيس: يدهشني أنّك كنت تجهل ذلك يا سليمان.

سليمان :هي القوة يا بلقيس. . . تعمي أبصارنا

أحيانا عن رؤية عجزنا الآدمي وتنسينا ما منحنا من حكمة... وتزين لنا المضي في كفاح لا أمل لنا فيه... ما ظنك به بعد اليوم... ما لون ابتسامتك إذا ذكرت أمامك بعد الآن حكمة سليمان».

وعليه فسليمان في هذه المسرحية يمتلك القدرة ولا يملك الحكمة، وبلقيس تمتلك القدرة وتفتقد الحكمة كذلك، فكلاهما عجز في مجال تحقيق عاطفة إنسانية نبيلة. وهكذا تمكن الكاتب من تطويع هاتين الشخصيتين لتصبحا رمزا لذلك الصراع الدائر على مسرح الدنيا، وتعبّر عن امتلاك الإنسان للقدرة واستخدامها فيما ينبغي و لا ينبغي و فقدانه الحكمة، وعليه وكأن الحكيم يبرز قضية جوهرية هي ازدياد قدرة الإنسان بنسبة تفوق كثيرا ازدياد حكمته ممّا ينزل بالإنسانية المحن.

الخاتمة :

تعدّ بلقيس من أوفر الشخصيات الأنثوية اليمنية حظا، لما نسج حولها من حكايات وأساطير وقصص، ولا شك أن هذه المكانة ترجع أساسا إلى عاملين اثنين هما :

- كون بلقيس ملكة تتميز بالذكاء والجمال.
- ارتباط هذه الملكة بالنبي سليمان.

فالعاملان أسهما في تبلور أسطورة بلقيس، ودخولها كل النصوص (الدينية والتاريخية والإبداعية)، وقد أخذت «بلقيس» صورا كثيرة في التراث الإنساني، وانتشرت في كل مكان، وهي تمتلك بعض مواصفات نساء مميزات تاريخيا مثل: زنوبيا وسميراميس وكليوباترا، اجتمعت فيهن صفات الأنوثة والقوة والحكمة وتحولن إلى أساطير أدبية.

والنتيجة التي يمكن أن نستخلصها ،هي أن ملكة سبأ عرفت توظيفات كثيرة ومتنوعة في الأدب العربي من خلال العودة إلى مصادرها الأصلية (الكتاب المقدس والقرآن الكريم ونصوص المؤرخين والصوفيين)، ومحاولة تطويع العناصر التالية: (الجمال/ القوة/ الحكمة)، بما يتلاءم وحركية المجتمع العربي، وقناعات المبدع، وفلسفته ونظرته للحياة.

المصادر والمراجع

1) الكتاب المقدس :(العهد القديم والجديد)، دار الكتاب المقدس، الشرق الأوسط، 1985.

2) أبو جعفر محمد بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر بيروت، ط2، 1987.

3) ابن حزم الأندلسي :جمهرة أنساب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، 1983.

4) المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، سلسلة الأنيس الأدبية، موفم للنشر، الجزائر، 1989.

5) زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص53و54.

6) أنظر زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ الجزء الموسوم بـبلقيس ملكة اليمن في التراث الحبشي -المسيحي»، ص163 وما بعدها.

7) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي، ندرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيرروت، ط1، 1981، ص212/ 213.

8) أنظر محي الدين بن عربي «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

9) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: صفة جزيرة العرب، تحقيق محمد بن علي الأكوع الحوالي، الرياض، 1977. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 47.

10) أنظر: أبو محمد بن أحمد يعقوب الهمداني: الإكليل الجزء الثاني، حققه وعلّق حواشيه محمد بن علي الأكوع الحوالي، القاهرة، 1966. وزياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص294و295.

11) أنظر: شوقي عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، بلقيس ملكة سبأ العربية، ص124.

12) أنظر: زياد منى: بلقيس لغز ملكة سبأ، ص 51.

13) المرجع نفسه: ص100.

14) محي الدين بن عربي «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق» (علّق عليه ووضع حواشيه خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص13 و14و92.

15) أبو القاسم الشابي: ديوان أغاني الحياة، دار تلانتيقيت للنشر، بجاية، 2003، ص16.

16) عبد الله البردوني: ديوان من أرض بلقيس، المجموعة الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص55/ 58.

17) عبد الله البردوني: لعيني أمّ بلقيس، بغداد، 1972.

18) عبد العزيز المقالح: الديوان، قصيدة فوق ضريح عبد الناصر، ص57.

19) الفيتوري (محمد): الديوان، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص580.

20) البياتي (عبد الوهاب): الديوان، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص262/ 263.

21) نزار قباني: قصيدة بلقيس، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط6، 1998، ص11/ 12.

22) أنظر: توفيق الحكيم: سليمان الحكيم (مسرحية نشرت لأول مرة سنة 1943م)، 1948، (المنظر السادس من المسرحية).

المنطقيّة والحدسيّة
في فضاءات النّقد ونقد النّقد
كتابات جلال الخياط نموذجا

نادية هناوي سعدون (*)

- 1 -

تشكل ثنائية العقل / العاطفة هاجسا جدليا ومحنة فكرية في مخيلة الأدباء شعراء وقصاصين نظرا لطبيعة التباين في صراع القوى بين هاتين القوتين، قوة العقل وقوة العاطفة. ولم يستطع أي اتجاه أو مذهب أو تيار حسم الأمر لصالح إحدى القوتين...

ومع ظهور النزعة للتقليد والمحاكاة للعتيد من الأدب اليوناني والروماني القديم ممثلا بالمدرسة الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة التي حاولت حسم الصراع لصالح قوة العقل..؛ فإنها ومع مرور وقت ليس بالقصير اكتشفت أن هذا الأمر في الحسم بحاجة إلى إعادة نظر، فليس العقل دائما هو الذي يمتلك العصا السحرية في حل الأزمات وإيجاد النهايات المثلى للمشاكل والمعوقات... حتى إذا ما أدركت ذلك الأمر اضمحلت وتلاشت ليبزغ فجر الرومانتيكية بأشكالها المختلفة التنويرية والتشاؤمية والسوداوية والمثالية.

ولكنها ما إن أغفلت دور العقل حتى جعلت مركز القوة في كفة العاطفة، فهي التي تملك الحدس الذي يملي على صاحبه ما ينبغي فعله وبذلك يجد الإنسان الحلول ويحل الصراعات ويفك الأزمات ويبني عالما فاضلا على غرار ما نادى به أفلاطون والسفسطائيون وبعض المثاليين من بعدهم أمثال (كانت وهيجل وديدرو) وغيرهم. وقد كان لبنديتو كروتشه رأي متميز في كيفية توظيف الحدس كعاطفة في الأدب بطريقة لم يغبن العقل حقه ولم ينس موقعه وتأثيره....!! لكن من دون أن يجعلهما ثنائية توازنية تتخذ من الجدل والتناظر ميزانا أو معيارا لهما.

وإذا كان العقل يعني المنطق لأن كل شيء يقاس بالقيم والنسب والمحصلات الموضوعية التي يكون الموضوع والعلمية أساسها؛ فإنَّ العاطفة تعني الحدس لأن كل شيء يقاس بالذوق والإحساس والشعور والفطرة والذاتية...

وحين يمارس الناقد النقد يتبادر إلى ذهنه وتقفز إلى

*) جامعية، العراق

مخيلته هذه الثنائية شاعرا كان أم أديبا، فماذا يفعل؟ هل يغلّب العقل على العاطفة أو يغلب العاطفة على العقل..؟!!

وإذا أراد أن لا يتخذ التطرف حلا في هذه الإشكال؛ فماذا عليه أن يفعل لكي يكون متوازنا بين الاثنين، العقل كمنطق والعاطفة كحدس. وبمعنى آخر ما الطريق المثلى لخوض غمار هذا الإشكال.. ؟

هذا ما شغل بال النقاد بدءا من قدامة ودعوته إلى تقنين النقد ومن الأصمعي ورؤيته الانطباعية في الحكم النقدي على الأشعار وانتقائها ورواياتها...

و في وقتنا الحاضر ومع التطور الهائل في الاتجاهات والمدارس النقدية الحديثة نجد الناقد العراقي ما يزال في حيرة من أمره وهو يمارس العملية النقدية... هل تراه يتنكر لتلك المدارس والاتجاهات ويرفع لواء الحدسية والانطباعية ؟

من البديهي أن النقد انطباع وتأثر وإحساس وشعور وهو في الأول والآخر وبدءا ومنتهى حدس أو عملية يكون الشعور والوعي هو المهيمن وصاحب الكفة واليد الطولى.. وما تقوله المدارس والتوجهات عن التوظيف للمنطق والعقل ونكران الذات وتجاهل الحدس والعاطفة؛ لا يعني عنده شيئا بل هو رطانة او عقدة الخواجة التي طالما صار مناصرو الحدسية يلصقونها بمؤيدي ومناصري العقلية والمنطقية والموضوعية..

وإذا كانت الرومانسية والرمزية والسريالية مذاهب أولت العاطفة اهتمامها وجعلت للحدس مركزية مثلى في العملية النقدية؛ فإنه بالمقابل كان للكلاسيكية والواقعية والطبيعية دورٌ أساس؛ فقد جعلت للعقل دعامة محورية رئيسة في العمل النقدي وتركت العاطفة / الحدس كأمر ثانوي لا يأخذ بالحسبان ولا يعني شيئا سواء أوظفت العاطفة أم لم توظف....!! بل هي وباء ودمار إذا ما تسرّبت إلى النقد الأدبي ودخلت عنوة ومن دون شعور الناقد في كتاباته لأنها ستقلب موازين القوى ومن ثم تختلط النتائج وتضيع عمليتا الاستقراء والاستنتاج معا..!!!!!

وفي فضاءات النقد ونقد النقد، نلمح ما تقدم من صراع منهجي وتحدٍ نقدي بين الحدس والمنطق في كتابات الدكتور جلال الخياط، إذ يحتل هذا الناقد مكانة مرموقة في عالم النقد الأدبي في العراق لما قدمه من عطاء معرفي ثـرّ، تمثل في ما قدمه من مؤلفات ودراسات وإسهامات لا سيما في كتابيه ﴿الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور﴾ (الطبعة الأولى 1970والطبعة الثانية 1985) و﴿المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته﴾ (طبعة أولى وثانية) واللذين كانا أثيرين لديه.. فضلا عن مؤلفات أخرى كـ﴿التكسب بالشعر﴾و ﴿الشعر والزمن﴾1975؛ و﴿المنفى والملكوت﴾، و﴿المتاهات﴾، و﴿الأصول الدرامية في الشعر العربي﴾؛ وقد كتب عنه باحثون كثيرون منهم : يوسف نمر ذياب وفائق مصطفى وفاضل ثامر وطراد الكبيسي وماجد السامرائي ورزوق غريب وخالد محيي الدين البرادعي وعلي جواد الطاهر وعبد الجبار عباس وغيرهم.

وقد كانت القراءة لدى الدكتور جلال الخياط هي المحطة الأولى في حياته، أما الكتاب فهو روائع الدنيا تأتي إليك وخلاصة تجارب المبدعين من البشر (1).

والقراءة لديه أيضا «نقيض الجهل والضجر والخيبة والنكد، إنها المبتدأ أو المسار والمآل نأت بنا عن أنفسنا أخرجتنا من ذواتنا حطمت نرجسيتنا أبعدتنا عن مآسينا فشغلنا بأحزان الآخرين ولم نرض بالاياب خاسرين وما انتهينا» (2).

وقد كان من المنادين بأن يكون للأدب العربي الحديث مكانة سامقة بحيث يضيف إلى مسيرة تاريخنا العريق ابتكارا وجدة وإبداعا؛ فيمنح حيوية وطاقة مستمرة ودائمة مع إيمانه بان التراث زمن متجدد.

وبالاقتراب أكثر من عالم الخياط النقدي يجد المتفحص في ذلك العالم فرصة مثالية في رصد الصراع بين المنطق والحدس وذلك من خلال الوقوف على منظوراته الذاتية للنقد ومنظورات النقاد لهذا الناقد معا من منطلق أن النقد عملية توالدية ذات نسق دائري تبدأ من النقطة نفسها التي تنتهي فيها.

فكيف نظر الدكتور جلال الخياط إلى العملية النقدية؟ وما النقد الأدبي عنده وما علاقة النقد والأدب بالشمولية والهدفية؟ وما دعوته إلى الإبداع وما مواصفات الناقد؟ وكيف وقف من البنيوية والذاتية وعلاقتها بتوجهه النقدي؟ وكيف تعامل مع المغالاة والتناقض والموهبة؟؟

هذه الأسئلة وغيرها ستكون محور دراستنا إذ سننطلق منها إلى ما يكمل هذا العمل وهو نقد النقد الذي بني على ما كان من كتابات حول نقود الخياط لتكتمل العملية النقدية.

- 2 -

فضاءات النقد في كتابات الدكتور جلال الخياط :

ليس كل من يدعي النقد فهو ناقد، لذلك فرّق د. جلال الخياط بين الناقد وعالم النقد وأستاذ النقد فـ«النقد يجمع الموهبة والثقافة والتجربة والموقف المتميز من اللغة... وقمة الأدب مركب متخصص يعيد خلق النص بنص جديد قائم عليه... إبداع في طيه إبداع... خرج من الإبداع بإبداع مغاير صعب جدا..» (3).

والمتجاوزون على النقد كثيرون ولو افترضنا أن إنسانا تعهد نفسه بالاطلاع والقراءة والتزود من الثقافة وواظب على ذلك عشرين حجة، ثم لما نضجت أدواته لوجد أن لديه القدرة أن يصير ناقدا وان يكون منظما يتبع منهجا واحدا في النقد... وإذا لم يكن الدكتور جلال الخياط تأثريا مزاجيا متقلبا لا ثبوت له في رأي أو موقف، إذن فما المنهج الذي اتبعه ؟؟ (4).

سئل الدكتور الخياط عن أسس النقد فحددها بـ«استجابة من المنشئين والمتلقين ـ ثقة المنشئ والمتلقي بالنقد الموجه البناء.... ورأى أن يستبد الناقد بصراحة متناهية وإخلاص وجد... وأن لا يفصل بين الشكل والمضمون في العملية النقدية ما دام النص كلا متماسكا... وتساءل أليس ما وصلت إليه القصة العربية والقصيدة الحديثة من مستوى جيد اليوم نتيجة مباشرة أو غير مباشرة لفاعلية النقد طيلة النصف الأول من القرن العشرين؟ (5).

والنقد عنده فن وإن كان إبداعا ثانيا يقوم على إبداع أول.. وإنّ الإبداع والنقد الإبداعي محوران في الأدب إن تخلف احدهما انحسر الثاني وتضاءل.. وإن النقد الحديث وليد النقد القديم... وأننا نفتقر إلى مجلات ثقافية متخصصة للنقد أو صحف ودوريات تفرد للنقد مجالاته.. وآمن بأن التربية النقدية تفرض على الأديب أن يكون مبدعا لا أن يصبح مدير دعاية لنفسه باتخاذ النقد بوقا وتهريجا.. وإن ما كتب حول النقد يفوق النقد الحقيقي (6).

ودعا د. جلال الخياط إلى: إن الناقد لا يكون ناقدا ما لم يتبع ما اسماه (النقد الإبداعي) وهو عنده يعني «ضرب من الأدب أو ما أسماه أدب النقد» (7).

لذا كانت كتاباته النقدية تتخذ مسارا انطباعيا تأثريا فهو ناقد انطباعي والنقد انطباع وإبداع رافضا البنيوية والألسنية والأسلوبية والدلالية والمحايثة للمتن النصي......

وقد اتخذت دعوته إلى الانطباعية شكل منهج محدد بعينه يقول : «نريد أن نفرق بين الدراسة والنقد في أن الأول عمل أكاديمي أو فردي صرف والثاني إبداع يندرج مع الأدب (8).

والنقد عند د. جلال الخياط أيضا موهبة شأنه شأن الشعر والقصة، لكن مشكلة النقد أن الموهبة لا تعطي ثمارها من غير ثقافة.. وأن الناقد الموهوب لا يستطيع أن يمثل مكانة نقدية بارزة ما لم يتسلح بثقافة منهجية ولا بأس من أن تكون أكاديمية..

لذلك كان طه حسين ناقدا موهوبا قبل حصوله على الدكتوراه وكان محمد مندور ومحمد النويهي وعلي جواد الطاهر وإحسان عباس نقادا موهوبين قبل أن يتأبط أي واحد منهم الدكتوراه وظل عباس العقاد كبيرا في النقد أو سواه بلا دكتور ولا أقل من دكتور ولا حتى شهادة ثانوية ولم يكن الجرجاني وابن حازم وابن طباطبا العلوي دكاترة» (9).

وقد أقر د.نعمة رحيم العزاوي للدكتور جلال الخياط بالموهبة في النقد التي ألهمته الأدوات في أن يتخطى المسلمات في عالم الدرس وينأى عن الجاهز من النظرات والأفكار.. فضلا عن الأصالة والجدة من ناحية الموضوعات التي لم تلفت قبله أحدا، كقوله إن في شعر المتنبي حقائق وأسرارًا لم تكتشف وتصحيحه لما شاع من أوهام في الدرس النقدي...(10).

وهو الذي أعلن صراحة أن الشاعر أحمد الصافي النجفي خارج على قيود الأغراض الشعرية المألوفة والمتداولة بعد أن قضى الخياط وقتا طويلا وهو يجمع نتاج هذا الشاعر... حتى صار على دراية بأساليبه ومضامينه الأدبية... وقد نشر مجموعة ضمت ما لم ينشر من شعره (11).

كما عدّ الزهاوي ناقدا وأن صفة النقد تقترن به وتلتصق به أكثر من أي شاعر آخر.. لكنه لم يفلح أو لم يحاول أن يطبق آراءه النقدية على شعره فلم يبتدع وزنا جديدا ولم يخرج على أوزان الخليل ولم يلغ القافية من شعره إلا في قصيدتين سماهما الشعر المرسل (12).

وقد غلب على كثير من تلك الآراء الأصيلة الجدة في التوجه الانطباعي.. لاسيما في نظراته للشعر كإبداع وفن... وطبيعة التعالق اللغوي والأسلوبي للدال والموضوع عند الشاعر لتتحقق مهمته كشاعر...... فكيف ذاك ؟

لقد رأى د. جلال الخياط أن الشعر وكالة أنباء ووسيط زواج ووسيلة طلاق ومروج لبضاعة وداعية لحقوق ووزير للعدل أو مقترح القضاء على الفقر.. وإن شعر الأعشى مثلا زوّج نساء سبعا وقام الشعر عند شعراء آخرين بمهمة وزير العدل وطرز مقالته بأبيات جميلة مختارة مازجا بين مختارات من الشعر القديم والشعر الحديث.. لكنه آمن أن النقد عاجز عن أن يحدد للشعر أو أي فن مجالات وموضوعات معينة ويبقى للمواهب تأثيرها وحسن اختيارها (13).

ودعا إلى قراءة الشعر قراءة تفهم وتدبر بوصفه كلا لا بوصفه أجزاء وقطعا مبعثرة فلا منفعة من «البيت الذي تقرأه بعيدا عن جو القصيدة العام وقد ضاع شعر وتبدد إبداع في خضم هائل من التجربة الدائمة» (14).

وهكذا فقد كان د. جلال الخياط من مؤيدي الوحدة الموضوعية لأن اهتمامه بالمضامين لا بالأشكال. فـ«اقتطاع جزء من قصيدة يميت فيه حيويته ويفصله عن جذوره كاقتطاع أي عضو من كائن حي، وحتى القصائد التي تفتقد وحدة الموضوع يجب أن تقرأ كاملة وأن يفكر الناقد بأحاسيس قائلها وتجربته ولا بد من علاقة تربط بين الموضوعات التي تناولتها القصيدة كإطار ينتظم أبياتها مهما تعددت أغراضها» (15).

ووحدة الموضوع يجب أن تتوافر في النص الأدبي وفي ذهن من يقرأ ذلك النص، لتتم عملية فهمه بصورة متكاملة وإن من شروط هذه الوحدة عند الشاعر أن يعبر عن تجربة معينة أو موقف محدد، وعلى القارئ أن يلم بالظروف النفسية التي أحاطت بالشاعر حين نظم قصيدته

لأن فريقا من القراء والنقاد لا يمكن أن يستوعبوا النص الأدبي كاملا لعجالتهم ولتشتت أفكارهم وأهوائهم ولخطأ تاريخي ساد طريقتهم في تناول النص الشعري (16).

وتأخذ الذاتية حيزا مرموقا في أحكامه النقدية وآرائه النظرية بما يجعلها تشط في بعض الأحيان فمثلا إن الأغراض الشعرية المعروفة كانت متماسكة ومتشابكة منذ فجر الشعر العربي؛ إلا أن اختفاء المديح أحدث اضطرابا في هذه الأغراض يكاد يعصف بها جميعا. وإن ما يلف قسما من شعرنا بدوامة عاتية ويعيق سبيل عالميته هو أنه كان في كثير من مظانه وسيلة وليس غاية وأنه لم يكن عملا خلاقا مبدعا إنما كان وسيلة لكسب مادي أو شهرة أو تثبيت وجهة نظر.. وإذا ما تجرد من هذا وذاك فهو أحيانا يعبر عن تأكيد ذات الشاعر المتهاوية وعن حرمانه الجنسي وتطلعه إلى أن يكون شهريار عصره.

وقد يتغاضى عن المنطق الحقيقي حين ينفرد بآراء قد يصدق عليها وصفها بالمتجنية والمجانبة للصواب أحيانا... مثل رأيه أن المديح لم يرتفع إلى مستوى المصدر التاريخي لكثرة مبالغاته وتكرار معانيه!!

ليوضح لنا أن فريقا من الشعراء مارسوه كوسيلة ولم تكن هذه الوسيلة مشرِّفة ولا يمكن أن تخلق للشاعر أعذارا... ولا ينطبق ذلك على آرائه وأحكامه بل يتعداها إلى الدعوات الصريحة بترك المدح وتخليص شعرنا العربي منه... وأن يتطلع الشاعر المحدث اليوم إلى طريق يشقه عن المدح والمداحين (17).

وقد تلقي به الذاتية في شراك الوهم والضبابية أحيانا، حين يرى مثلا أن «ثورة المتنبي كما يسمها هو- على المديح لم تمس جوهره في شيء إنما مست حواشيه وظواهره فقد كان أول شاعر جلس أحد ممدوحيه بين يديه... وبالرغم من قصائد المتنبي لا أستطيع أن أتفهم شخصية سيف الدولة ولا تبدو لي رؤيته إلا كريما شجاعا أبيا فاق الأنام قدرة» (18).

وحين علل سبب المدح عند المتنبي وجد أن «أبا الطيب المتنبي كان يحس بالمهانة أحيانا فيمتدح في أماديحه ويثني على نفسه ويفخر بها ويغمز من قناة الممدوح أو يهينه» (19).

لذا فإنه يرى أن المتنبي لو لم يتخذ من الشعر وسيلة للتكسب لحصلنا ربما على قصائد جديدة في مجالات أخرى أو ملاحم رائعة في عالم الفروسية والحرب أو أبيات في التأمل الفلسفي أوحت فيما بعد إلى شعراء كالمعري قبسا من الأفكار الفلسفية (20).

لكنه غالى في مسألة التكسب فـ «المتنبي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس مازال ثائرا على المديح.... وخرج من السجن فهام على وجهه يمدح من هب ودب حتى أنه مدح علي بن المنصور الحاجب بقصيدة فأجازه عليها بدينار كما فعل شعراء آخرون». (21)..!!؛ ولا ينطبق هذا الأمر على نظرته للمتنبي وحده فقط..

وهو لا يتورع وبسبب ذاتيته عن مناقضة بعض أطروحاته فمثلا ذكر أن المديح والهجاء قد أسهما في تطور الشعر العربي إذ قال: «هؤلاء الشعراء الذين أسرفوا في المديح... قد يأتون بالقصيدة الجيدة في الهجاء والمديح بالنسبة لمقاييس عصرهم وما اشتهر أمرهم إلا لأنهم أكثروا من هذين الغرضين» (22).

ثم قال في موضع آخر مفندا ما سبق: «يمكننا أن نلاحظ بسهولة أن قصائد المديح تفتقد الأصالة ولا تتميز بطابع خاص في كثير من الأحيان...» (23)؛ وعلل ذلك بالوقوف على الأطلال فقد هاجمها أبو نواس ثم عاد فبدأ أماديحه بها.

ثم عاد وفند فائدة المديح فقد أثرت التجزيئية في فهم الآخرين لقصائدهم واستقلال البيت في القصيدة للقرار الذي توقعه القافية ووهج الذهب الذي يأخذ بالأبصار إلا أنهم لم يحاولوا أن يدرسوا شخصيات ممدوحيهم بعمق ويبرزوا النواحي الخاصة بهم وبأفكارهم ومشاعرهم

فكرروا المعاني القديمة من أن الممدوح كريم معطاء شجاع وفيّ نبيل، ولم يتطور المديح إلى عمل فني أو قصصي أو ملحمي مثلا أو إلى دراسات نفسية أو إلى أخبار تاريخية نستعين بها في تفهم الممدوح والتعرف على عصره (24).

والذاتية في النقد سبب في ملاحة بعض الآراء وطرافتها عند د. جلال الخياط من ذلك أنه حين درس تعامل الشاعر مع المرأة وجد أن «موقف الشعراء من المرأة كموقف النقاد العباسيين من القصيدة حين درسوها بيتا بيتا.. جزأوا شعر المرأة وقطعوها أشلاء، فهل تصح التجزئة في الحكم الجمالي على مخلوق أو إبداع من مخلوق؟ لا اعتقد أن أحدا يقر التجزئة مبدأ.. ولكن الشعراء لا يعترفون بهذه الكلية حين يتحدثون عن المرأة... فهم في أكثرهم مولعون بالتجزئة» (25).

ومن ذلك أيضا تساؤله هل أعجب شاعر أو غير شاعر بامرأة سوداء..!!!! فهل التفرقة العنصرية أوغلت عندنا في الوعي واللاوعي ؟؟!!. (26).

و لا يجد في موضوعات الفراق والرحيل والوداع نفعا إذ «ليس من السهل أن يستجدي المهاجر إقامته ووجوده في أرض غير وطنه.. وبلده أصبح دائرة مغلقة لا ينقذ منها ولا إليها أحد..» (27).. رافضا ما تعارف من اصطلاح أدب الداخل وأدب الخارج إذ يتساءل «وبعد ذلك كله: ما معنى أدب الداخل وما معنى أدب الخارج أو أدب ألما بين : نُفينا في الداخل وفي الخارج وقبل الولادة وبعد الموت» (28).

ولا يتوانى عن تأكيد أن هذه الآراء قد تفتح الآفاق للدارسين أن يتوسعوا في البحث في بعض تلك المظاهر من أيام الجاهلية حتى نهايات القرن العشرين (29).

ومن أهم مواقفه النقدية قاطبة موقفه من البنيوية التي نبذها وإن لم يسمّها علنا أو لم يصرح بذلك.. فقد رفض أن يكون النقد علما مثلما أن الأدب ليس علما وأن النزعة العلمية شاملة لكنها ليست كلية... مؤكدا أن المعرفة هي أبدا منقوصة بحكم كونها خاضعة لسلطة النقص والنقض في كل حلقة من حلقاتها على مر العصور... (30).

والأدب موضوعه متغير ومتطور من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر رافضا التقنين والتقعيد للنقد بقوانين واقيسة وأرقام ومعادلات، فالنقد ليست له قاعدة ثابتة واحدة وانه لا يبقى على حال ولا يستوعبه نمط ولا يحتويه قيد وتظل قضايا النقد تحمل معها قدرتها على المناقشة والرد والإضافة والحذف.. (31).

ولعل سبب خوضه في هذا المضمار عائد إلى استقرار توجهه النقدي على الانطباع في الإبداع، لاسيما إذا علمنا أن مؤلفه (المتاهات) جاء بعد عشرين عاما من الكتابة في حقل الانطباع؛ وحين أحس بالتطورات الهائلة التي شهدتها عوالم النقد حاول أن يدلي فيها وأن يخوض غمارها ويدخل مخاضاتها لعله يستطيع مواكبة أوارها والإسهام في صيرورتها.

ورأى النقد عملية تتراوح بين العلم والفن معا؛ وأن العلم ملاذ الإنسان في تحقيق ما يطمح إليه في رحلة سعى من خلالها إلى الهيمنة ومعرفة المجهول.. لكنه رفض أن يكون العلم شعار النقد مستغربا من الذين يدعون إلى العلمنة، ثم يعودون ويلغونها «خاضعين لثنائية العقل والإحساس وليس بوسعهم أن يلتزموا واحدا منهما» (32).

ودعا إلى أن يكون النقد على أنواع لا تخرج عما اسماه «الجانب الإبداعي معتمدا على تقسيمات متبعة للنقد كنقد عملي انطباعي ونقد أكاديمي ونقد بنيوي لساني ونقد إنشائي...» (33).

وهو من دعاة النقد الانطباعي لأن النقد نقد الحياة كلها ولأنه واسع سعتها.. محاولاً أن يتذكر أمثلة من هذا النقد الذي أسماه إبداعا أو أدب نقد مقرباً معناه من غير المجال الأدبي فاكبر نقاد الثورة الفرنسية هو ستيفنْ زفانك

في روايته ماري أنطوانيت. . وما قرأه عن جبران ونقد ميخائيل نعيمة ومالك بن الريب ومأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور. . فكلها نقد إبداعي. . . وقد آمن يقينا أن كل كتابة إنشائية هي نقد وكل موضوع فيه ثراء فكري هو مادة لأدب النقد أو النقد الإبداعي. . !! متخذا من النقد جنسا أدبيا؛ متوسما بما فعله رولان بارت حين ألغى كل إنجازاته المهمة السابقة في عالم النقد ولم يسمها بنيوية منتهيا إلى أن على الناقد أن يمنح نفسه للكتابة. . . وأن يتحول بدوره كاتبا و يصبح النقد ممارسة للمعنى. . (34).

لكن هل الإبداع عنده يعني التقليد والاتباعية ؟!

الجواب كلا؛ ففي مقابلة معه وصف كلا من الإبداع والإتباع كالآتي «الإتباع مطلق عام مهتد إلى الماضي والابتداع مقيد بلحظة وجوده ليخترق المستقبل ذاك جزء مستلب قلق وهذا كلٌ إن تفرقت فيه الأجزاء أنهدم». . (35).

ورفض استخدام مصطلحي التقليد والتجديد لأن معادلة الابتداع والإبداع سوف تلغي مقولات مماثلة تتسع وتشيع حين تطغى موجات من التكرار والتناسخ وضمور الإبداع (36).

ولم يصرح الدكتور جلال الخياط أنه مع الجديد أو هو ضده نقديا. . فهو يشعر بنوع من المتاهة والضلال إزاء التدفق الهائل للبنيوية وما بعد البنيوية وإن لم يسمها علنا في كتاباته كلها وأنه «بعد التدفق لموجات النقد الحديثة الوافدة التي بدت طاغية وحركت فكرا وأدت إلى ترجمات ومؤلفات وبحوث. . ؛ عادت الحياة إلى تلك المتاهة بتوهج جديد واشتد الرأي ونقيضه بين العلم والفن»(37).

ولعل هذا ناتج من شعوره أن النقد متاهة، فهو لا يلزم منهجا محددا بعينه ولا يجمع بين المناهج السياقية والنصية. . !!!!

لكن هل يعني هذا أن انطباعية الخياط وذاتيته في المسار المنهجي قد أوصلته إلى منهج تكاملي توافقي داخل العملية النقدية بتوازٍ وتوازن مثالي ؟؟

لقد تطرق في دراسة له عنوانها (من قضايا النقد الأدبي في العصر العباسي) إلى قضية عفوية النقد والقراءة وكان متحيزا إلى الانطباعية. (38)؛ إلا أنّ فكر جلال الخياط الانطباعي لم يتنكر للموضوعية تماما، ولذلك فإنه لم يغلب المضمون على الشكل دائما ولم يتطرف كراديكالي يميني ولا كليبرالي يساري.

ولهذا راح يفرق بين مراحل القراءة في العملية النقدية إذ «أن عملية استيعاب القصيدة القديمة لا تتيح وقتا للتأمل الآني فأمام المتلقي فرصة واحدة للسماع ولكن بالقراءة يمكن أن يخترق النص مرات ومرات وأن يتنامى الاندماج به وكلما زاده قراءة ازداد فهما واكتشف شيئا جديدا حتى إذا جاءت نظرية القراءة وجدنا من يؤكد أن المتلقي يعيد إنتاج النص من جديد. . . وتبدو للقارئ مكانة سامقة لا تقل عما يتمتع به المبدع (39).

ووقف تارة مندهشا متعجبا وتارة مستقرئاً ومعقبا ومقتنعا بأن تلك المواكبة والتطورات في عالم النقد هي متاهة أو متاهات. . تري لماذا لا يصرح بأن كلامه في المتاهات موجه نحو البنيوية ودعاتها ؟؟

أتراه يوافق الباحث د. إبراهيم السامرائي مقته وحنقه على دعاة البنيوية. . ؟؟ ثم أليس من حق النقد كعلم أن يتطور ومن حقه كفن أن يبتدع ؟؟ فلماذا متاهة؟ ولماذا التيه والتخبط؟ أبسبب غياب التأصيل والريادة أم بسبب العشوائية والترجمة الحرفية أم بسبب الجدة والحداثة؟ (40).

ومن قضايا النقد التي دخلت المتاهة أيضا شعر التفعيلة وكذلك قضية الإيقاع وأوزان الخليل وقضية التلقي. . فلماذا يا ترى عـدَّها متـاهة ؟! وكيف تعامل معها؟؟ !!

لقد كان لموضوع الايقاع الداخلي والخارجي اهتمامٌ

قاده إلى أنه ليس من ابتداع المحدثين فقد وقف ابن الأثير عند النثر والذي وجد أن فيه إيقاعا أيضا.. وأن د. إحسان عباس أكدّ أن الشعر مقيد والنثر مطلق واجدا أن أصحاب قصيدة النثر قد تحرروا من الأوزان وتكرار الأبيات، وأن قيام هذا النوع من الشعر على مبدأ إيقاع الفكرة قد حرره من مبدأ البيت ومن جزئية التعبير والموسيقى التقليدية.. وقد تعد قصيدة النثر شعرا إن نجحت في أن يكون لها إيقاع داخلي لفظا ومعنى يقوم على موهبة عالية لأنها تلغي أو لا تعترف بالايقاع الخارجي أي أنها تصنع إيقاعها بذاتها (41).

وعلى الرغم مما تقدم من آرائه؛ فان د. جلال الخياط يبقى ناقدا شموليا فهو يجمع بين الموروث والوافد من النقد ويلم بأعلام النقد الغربي جنبا إلى جنب أعلام النقد العربي مع إلمامه بأدب الغرب والشرق ممتلكا حسا مقارنا موازنا ومؤمنا بالشعر إيمانه بالنثر (42).

هذا من ناحية الممارسة النقدية أما من ناحية الممارسة الأكاديمية؛ فإن د. جلال الخياط كان أستاذا جامعيا بمعنى الكلمة فقد كان يرفض أن يرجع الأستاذ الجامعي طلبته إلى كتبه لأن في ذلك إلزاما للطالب بتلك الكتب وبآراء الأستاذ؛ إذ يقول: «أنا ارفض ذلك تماما فليست الدراسة الجامعية تنجيحا بتحفيظ ولا الطالب الجامعي صدى يردد ما قاله أستاذه دون نقاش وبما أنه تحت وطأة الدرجة والامتحان فإنه سيلتزم بهذه الآراء حتى ولو كانت خاطئة ويلغي شخصيته وتفكيره ورأيه الخاص... والجامعات لم تنشأ لتروج كتب هذا الأستاذ أو ذاك.. والأستاذ الحقيقي هو الذي يرجع طلبته إلى المكتبة برمتها بكل ما تحتويه من مصادر حول الموضوع الذي يعنى بتدريسه وقد تكون لديهم آراء كثيرة ووجهات نظر متباينة تطرح في المحاضرة وتناقش ثم يترك للطالب المجال ليرى رأيه فيها ويحدد موقفه الشخصي (43).

ولعل من المفيد أن نذكر بعضا من آرائه النقدية القيمة التي كان له قصب السبق في طرحها:

- طه حسين ومحمد مندور أديا دوريهما ومضيا.

- إن وضع المثال في الشعر والنقد والقيام بالمقارنة إحباط وشل للقدرات والمواهب.

- التكامل الأدبي يعني أن يقوم نص جديدٌ على فكرة سابقة أو أسطورة شائعة أو حدث تاريخي أو أن يقوم النص الثاني على نص أدبي أول فينشأ لدينا النقد المبدع الذي هو نوع آخر من الأدب..

- الدعوة إلى رفض التجزيئية في النقد الأدبي (44).

- الخروج من محنة الشعر الكبرى يكمن في الدراما.

- النماذج الزهاوية والرصافية لم تصمد أمام الرواد إلا إن المسألة اختلفت مع الشعراء الشباب.

- الدعوة إلى إصدار مجلة للنقد الحديث.

- الشعر العربي الحديث بدأ بعد الحرب العالمية الثانية لأنه جعل التجديد على يد السياب والبياتي (45).

وقد يكون من اللافت للنظر أن الدكتور جلال الخياط كان من المبشرين بأثر المتلقي في النقد وأن هذا الأثر أو الدور قد عرفه الشعر القديم؛ فقد كانت هناك اتجاهات تشير إلى اهتمام الشعراء بالمتلقين واحترام أولئك لهؤلاء.. وإلا لماذا كان زهير بن أبي سلمى ومن شابهه يخشون الخطأ.. ويبقون النص حولا عسى أن يكتشفوا فيه ضعفا لا يليق بهم وبمتلقيهم ؟

و يظهر من هنا دور المتلقي وصلابة النقد في تبرئة النص المقدم إليه من العيوب قبل ظهور نظرية التلقي وما إليها بزمن بعيد (46).

كما أن من آرائه التجديدية أيضا «أن الرفض المطلق للماضي لا يمكن أن يبرره منحى أو اتجاه فكري ولا يمكن إلغاء الحاضر الكلي والعيش في الماضي... وان التراث عملية مستمرة عبر الماضي والحاضر والمستقبل وأي قطع زمني في هذه العملية دليل على معاداة التراث

والوقوف ضده وشل حركته باسم الحفاظ عليه والحرص على معطياته (47).

أما عن آرائـه في التلقـي وموقع المتلقـي وأفق التوقع وجماليته؛ فقد كانت له وقـفات جريئة وعفوية لدور التلقي وجمالية التلقي والقراءة والقارئ في العملية الإبداعية.. لا سيما هذا الأخير الذي وجده قد أضر بالشعر لا سيما مقولة (لكل مقام مقال ومطابقة الكلام لمقتضى الحال..) فلماذا ؟

لقد حاول أن يعلل ما تقدم بأنه «يكرس التكسب ويربط لاوعي الايداع بوعي القائل للمقام وملاءمة المقال له و تشكيل الشعر طولا وعرضا على مقاسه ولا قدرة غالبا لدى متبني هذا الحكم سوى الموقع الذي يشغله الممدوح فإذا ما عزل اختلف مقامه وأدى هذا إلى أن يتغير مقال الشعراء أو يتلاشى أو يزول أو ينقلب ذما وتجريحا» (48).

وقد رأى د. الخياط أن مكانة القارئ ازدادت مع بروز الشعر الجديد (الحر) أكثر من شعراء الإصلاح ولم يعد للخطابية والشفاهية أهمية فقد حلت محلها مناجاة الشاعر لمتلقيه على الورق، على الرغم من أن هناك شعراء يضطربون بين السماع والقراءة.. واجدا أن المستوى الحضاري والايداعي بدأ بالاهتمام بالمتلقي (القارئ الذكي النقّاد) الذي كان دوره من قبل ينتهي بالتأوه أو التصفيق (49).

لكن مع كل ما تقدم فقد شكلت قضية التلقي متاهة عند د. جلال الخياط.. فلماذا ياترى؟

لعل سبب ذلك مرده إلى اعتقاده أن «قضية التلقي وتباينُ الاهتمام بين المبدع والنص والمتلقي قديمة حديثة لم يتم فيها تغليب أحد الأقطاب الثلاثة بعد، ولم يتوصل باحث إلى تواز دقيق قائم بينها ويبدو أن نظرية التلقي تريد أن تثأر لإهمال أصاب المتلقي دهورا، فجعلته يعيد إنتاج النص وينافس المبدع أو يزيله ويعود ثانية لقضية: لمن يكتب المبدع وهل يتخذ المضمون سمتا واحدا أو يتباين باختلاف متقبليه ويتجدد باكتشافهم أشياء مغايرة فيه؟ متاهة يحددها ويبوبها ويقدمها إلينا النقد الحديث هدية رائعة» (50).

وإن الحديث عن القضية أو النظرية وإن لم يسمـها قائمة على استنتاج سطحي وليس على دراسة معمقة وأن ألفاظا مثل (موت المؤلف مركزية النص فاعلية المتلقي) كانت تبدو وكأنها فواصل بين منهج وآخر.... ولا يريد الخياط أن يعترف أنه ناقد تقليدي يغلّب الرؤية السياقية على الرؤية الداخلية.

وفي جانب ذي صلة جعل الخياط من المتلقي مقياسا لحيوية النص الشعري التراثي، إذ تكمن «حيوية الموضوع الشعري التراثي في أنه لا يغيب عن ذائقة المتلقين لأن حيويته بديهية وإن انتهى قبل أكثر من أربعة عشر قرنا: البكاء على الأطلال الموضوع الخالد الذي يحتوينا ويحزننا ولا من حبيب ضائع في الصحراء ولكنه ضائع في الإيهاب يتلاشى في الخلايا ولا تندثر وفي الذكريات ولا تزول» (51).

وعن أفق التوقع وعلاقته بمقتضى الحال وجد «أن مقتضى الحال يكاد يقضي على لحظات الإبداع بلا وعيها المنتج لأن هذه الحال ستظل بإزاء الشاعر شاخصة شاهرة سلطتها عليه؛ فيطابقها الكلام بعملية منطقية عقلية واعية انتهازية تتوخى الربح فالشعر هنا ضرب من التجارة» (52).

- 3 -

كتابات الدكتور جلال الخياط وفضاءات نقد النقد :

لقد شكلت كتابات الدكتور جلال الخياط ميدانا رحبا للنقاد العراقيين والعرب لما حملته من أفكار جزيئة وأطروحات ريادية وتحليلات فكرية ورؤى عملية للشعر

والنقد معا؛ إذ عمد النقاد إلى استقراء تلك الكتابات وتحليلها وسبـر أطرها وفهم مستويات تركيبها، وبنائها من أجل الوقوف على طبيعة التوجه المنهجي وآليات البناء النقدي عند الدكتور الجلال الخياط؛ سواء أكانوا مؤيدين و موالين أم كانوا مخالفين و مفندين..

ومهما يكن من أمر الاختلاف أو الاتفاق في الرؤى والأفكار؛ فإنَّ تلك الكتابات حركت عجلة الابداع النقدي وما بعد النقدي، ووضعت حجر الأساس لهذا التخصص النقدي المهم وباختلاف مستويات أولئك النقاد ومواهبهم وإمكانياتهم... وسنحاول أن نقف عند ما كتبه بعض أولئك النقاد حول كتابات د. جلال الخياط النقدية، بدءا من كتابه الأول (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) الطبعة الأولى 1970؛ وانتهاءً بكتابه (جنون الشعر) الذي طبع بعد وفاته..

ونبدأ أولا مع كتابه (الشعر العراقي مرحلة وتطور) الذي استقطب اهتمام النقاد آنذاك؛ إلا أن الطبعة الثانية للكتاب حظيت باستقطاب واهتمام أكثر مما حظيت به الطبعة الأولى نظرا للتغيير الذي أحدثه المؤلف في هيكلية الكتاب بفصوله ومباحثه.

وقد أشار الباحث طالب مهدي الخفاجي إلى أن الطبعة الثانية للكتاب مختلفة تماما عن الطبعة الأولى الصادرة عام 1970، بسبب الإضافات.. وقد أعطى استعراضا لفصول الكتاب ومحتويات كل فصل وبيَّـن كيف أن المؤلف فضّل مصطلح (الشعر الجديد) على مصطلح (الشعر الحر)، معرجا على دراسة لفاضل ثامر حول الكتاب نفسه في كتاب (مدارات نقدية) (53).

وكتبت سهام جبار عام 1986 دراسة عن الطبعة الثانية للكتاب عينه، ذكرت فيها أن أكثر فصول هذه الطبعة جديدة لا علاقة لها بالطبعة الأولى وأن المؤلف قد بدأ تأليفه عام 1960 ومن ثم نشره عام 1970.. لكن وبعد ربع قرن على نشر الكتاب استجدت أمور وظهرت آراء وتغيرت مواقف وزال انفعال.. ومن ثم ما عادت الطبعة الأولى ترقى إلى ما يريده لها من تماسك لذلك شرع الباحث بإعادة التأليف..!!

وقد كانت عملية الإعادة تلك أصعب من كتابة موضوع جديد، نظرا لرغبته في أن تثير لدى الشعراء نواحيَ خاصة تفردوا وتميزوا بها وقد انتهت ناقلة عن المؤلف قوله: «سررت بما أنجزته في الطبعة الثانية التي لا أتوقع أن تجوز عليها طبعة ثالثة» (54).

وقدم الناقد فاضل ثامر نقدا لكتاب (الشعر العراقي مرحلة وتطور) مهتما بتحديد الدكتور الخياط لدلالة المصطلح الحديث على الشعر العربي.. مسجلا على المؤلف أنه قد ارتكب خطأ جسيماً باعتماده المطلق على التحديد الزمني لمدلول المصطلح الذي لا يأخذ بنظر الاعتبار السمات الفنية والمعنوية للتجارب الشعرية التي تنتمي لهذا المصطلح إذ بات من الممكن إضفاء صفة الشعر الحديث على أشد أنماط الشعر تقليدية وتخلفا التي ظهرت وما تزال تظهر في ساحة الشعر العراقي وهو أمر يفرّغ المصطلح من جوهره الحقيقي ويحيله إلى مدلول تاريخي بحت لا يحمل أية دلالة نقدية معينة كما يثير أمام النقد الحديث مشكلات جديدة لا يمكن الفكاك منها (55).

وقد ألصق فاضل ثامر صفة التقليدية بالدكتور جلال الخياط وذلك لأنه آثر مجاراة الباحثين الآخرين في تقسيم تطور الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث... وإن كان قريبا إلى حد كبير من التقسيم الذي طرحه عبد الجبار البصري في دراسة نشرت عام 1957..

لكنه ناقض نفسه في هذا الشأن؛ فتارة يرى د. جلال قد عني بالتقسيم الزمني وأهمل الملامح الفنية؛ وتارة يرى أنه حاول طرح تقسيم للمراحل يعتمد إلى حد ما على استقراء أهم الملامح الفنية التي تسمها دون التقيد بتقسيم زمني أو تاريخي (56).

كما أولى الأستاذ فاضل ثامر مسألة المنهجية اهتماما ملحوظا، واجدا أن الدكتور جلال الخياط كان مدركا بوعي لهذه المسألة لأنه كشف في المقدمة عن خطته المنهجية، وأنه آثر لسهولة البحث تقسيم الشعر العراقي إلى مراحل ثلاث. . كما أنه خصص سطورا باهتة وغير مجدية للتعريف الموجز بعدد آخر من شعراء هذه المرحلة على حد قول فاضل ثامر؛ وأضاف «إلا أن أحكامه لا تمتلك أساسا يدعمها فنحن لم نكتشف تلك السمات المشتركة بين تجارب شعراء يختلفون لغة ورؤية وتجربة كالصافي النجفي وحسين مردان والجواهري، ويبدو لنا أن الباحث إنما كان يجاري هنا الدكتور داود سلوم الذي سبق له وأن استخدم مصطلح المدرسة المستقلة أو المدرسة الذاتية للحديث عن عدد من الشعراء كان بينهم حسين مردان أيضا» (57).

ولم تكن الرؤية المقارنة ببعيدة عن فاضل ثامر وهو يتناول بالنقد كتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) فقد قارن بين كتاب الخياط السابق وكتاب علي عباس علوان (الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج) 1975؛ وأنهما «يلتقيان في المظهر ويفترقان في الجوهر افتراقا كبيرا: منهجا وتناولا وتبويبا بينما يثيران مشكلات النقد الأكاديمي». (58). . . . لكن كيف ؟؟!!

لقد أشار الباحث فاضل ثامر إلى بعض تلك المشكلات ومنها :

1) تناولهما لفترة زمنية واحدة.

2) عنايتهما بتجربة شعراء النصف الأول من هذا القرن المتمثلة في تجارب الزهاوي والرصافي والكاظمي والشبيبي والجواهري... لكنه -وعلى الرغم مما تقدم- لم يخفِ إشادته برصانة الخياط وتركيزه ففي «الوقت الذي يلجأ فيه الدكتور الخياط إلى أقصى درجات التركيز والإيجاز دون أن يغفل محاولة إيجاد الذرائع والمبررات لذلك الإيجاز الذي غالبا ما يخل بالبحث سعة وعمقا نجد أن الدكتور علوان على العكس من ذلك تماما يمنح نفسه الحرية الكاملة للاستطراد والتوسع الزائدين في بعض المواطن التي لا تتطلب ذلك» (59).

كما قارن بينهما من ناحية :

1) المصطلح النقدي

2) التصنيف والتقسيم إلى عصور أدبية . .

3) اتجاهات نقدية وقتية . . منتهيا إلى أن الدكتور جلال الخياط قد وفق في تحديد مدلول المصطلح الذي يتعامل معه وهو مصطلح الشعر الحديث . .

هذا إذا علمنا أنه كان قد رأى أن هذا التحديد الاصطلاحي قد جاء استدراكا تاليا في مرحلة لاحقة من مراحل إعداد البحث . . كما لاحظ مفارقة أخرى هي اقتصاره الكلي على دراسة المحاولات التجديدية لشعراء الشعر الحر ولم يحاول دراسة التجارب الشعرية الأخرى التي لا تنتمي للشعر الحر . . . وأنها كانت متزامنة مع حركة الشعر الحر . كما وجد أن وضع حسين مردان مع الجواهري والنجفي ضمن (المدرسة المستقلة) هو الذي جعل مصطلح (الحديث) غائماً عنده (60).

وأشاد الدكتور علي حداد حسين بالناقد الدكتور جلال الخياط معرجا على ما ألفه من عدد كبير من الدراسات والمقالات والمناقشات التي توزعتها مجلات وصحف عربية ومحلية وإنها لو جمعت لشكلت إضافة أخرى لجهوده الدائبة في النشر والتأليف ومنها كتاب المنفى والملكوت . .

وأنه في حقيقته متابعة جادة للنص الإبداعي تتأمل عوالمه وتحاوره وتستخلص منه رؤية وموقفا من خلال مشاركة وجدانية تتواصل حد الاندماج مع النص الشعري . . وهي قراءة متأنية تخص مؤلفه وتستجيب

إلى مكونات معرفية عبر مسار طويل من التتبع والمعالجة والتأمل في ما حواه النص وحده..

وذهب علي حداد حسين إلى أن الطبعة الثانية لكتاب (الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور) هي إعادة تأليف ومناقشة مستفيضة لأفكار جلال الخياط وقناعاته التي لابد أن يكون قد جرى عليها تغيير بعد ثماني عشرة سنة من تقديمه لها؛ فأضاف فصولا عن شعراء لم يتوقف عندهم سابقا وأضفى على فصول أخرى ما استجد لديه من وعي وتجربة وأفكار..

ويمكن أن نحصر أهم النقاط التي عالجها علي حداد حسين في نقده لجلال الخياط ما يأتي:

1 ـ المناداة التي أطلقها جلال الخياط بضرورة تجاوز القصيدة الغنائية إلى آفاق القصيدة الدرامية.

2 ـ ضرورة النظر إلى النتاج الإبداعي بوصفه حالة متصلة فلا ندرس بيتا ونترك القصيدة (61).

ونقف الآن عند كتابه الثاني (الشعر والزمن) الذي صدر عام 1975.. ونال اهتمام النقاد العراقيين والعرب ومنهم الأستاذ خالد البرادعي الذي كتب دراسة عنوانها (الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد) واجدا أن الدكتور جلال الخياط وعبر عدد مركز ومكثف من الدراسات النقدية التي جمعت فيما بعد بكتاب صدر عن وزارة الإعلام العراقية قد حاول أن يوجد بعدا خاصا في مسارات الفكر النقدي وذلك البعد هو الزمن وقيمته لدى الشعراء..

كما سعى جاهدا إلى أن يؤطر هذا البعد بنظرية متكاملة في النقد؛ مثلما فعل كثيرون في دراساتهم عن تفسير الأدب من وجهات نظر متعددة كعلم النفس والرمز والأسطورة وغيرها....

وعلى الرغم من أن ناقدنا الخياط استطاع أن يستجمع أفكاره بوعي ويخوض متسلحا بنظريته في أعمال شعرية قديمة وحديثة ليستخرج الكنز الذي يتحدث عنه طويلا.. إلا أن البرادعي رأى في نظرية الخياط الزمنية في النقد؛ أنها ذات بعد واحد..!!

ولا شك أن هذا الاستنتاج حاصل كما يرى البرادعي من أن الناقد جلال الخياط لم يتعرض لأي عنصر من عناصر القيمة الجمالية في أي عمل شعري تعرض له، بل اكتفى بالبحث عن عنصر واحد هو الزمن من ناحية قيمته ومساره وإحساس الشاعر به خلال عمله الأدبي..

واهتم الناقد خالد البرادعي بعرض فصول الكتاب واصفا إياه بالمهم والجديد ومعتمدا طريقة في النقد سماها (ذات النظرية أو البعد الواحد).. التي اعتمدها الخياط وهي نابعة من أن الناقد قد أسقط كل الخصائص الجمالية والفنية من العمل المنقود في أثناء البحث عن دعائم لنظريته.. وهي طريقة جيدة لأنها تشبع النظرية درسا وتحليلا، فالناقد الذي يعتمد علم النفس كمدخل إلى النقد يتحول المبدع بين يديه إلى مريض يشغل فيه مباضعه للبحث عن مكونات ذاته.... والذي يبحث عن الحادثة التاريخية يتحول العمل أثناء بحثه عن البعد الزمني في الشعر إلى عمل تاريخي؛ لأنه تغاضى عن فرز الجيد والرديء من الشعر مقابل البحث عن الإحساس الزمني.... ثم يضيف «وكم كنت أتمنى لو اعتمد الدكتور الخياط منهجا نقديا متكاملا يكون البعد الزمني فرعا من فروعه وبذلك يكون عمله إضافة نوعية إلى النقد من خلال إضافة النظرية الزمنية عليها» (62).

وعرض الناقد يوسف نمر ذياب كتاب (الشعر والزمن) على طاولة النقد.. وأن فصول الكتاب قد توحي ببحوث نقدية لموضوعات أنهكتها الدراسات الكلاسيكية وهو كثير ونحن نطمح بالأكثر.. آملا من الباحث أن يثني بدراسة ينطلق منها مما جاء به كتابه (الشعر والزمن)؛ لكنه أخذ على الباحث تكثيف بعض الفصول...

ولهذا السبب فإنها لم تستطع أن تضع ملامح واضحة لرؤية الشعراء الذين تناولهم إلى الزمن.. وهذا ما أضاع على الدكتور جلال الخياط حسب اعتقاد الناقد فضائل انتباهات ذكية وواعية بثها في أثناء العرض.. وأن فهمه للصنف الأول من الشعراء اللاوقتيين فهم ذو وجه واحد أبان للمؤلف عن وجه آخر منه في بحثه عن (زمن النواسي)... لكنه استدرك المسوّغ لهذا الفقد أو الضياع أن المؤلف في فصوله عن الشعراء والعصور لم يلتزم رؤية تصنيفية منهجية؛ فكانت استشهاداته الشعرية تكشف أحيانا عن أنه انتقائي في إيرادها..

وزعم الناقد يوسف نمر ذياب أن الدكتور جلال الخياط في (الشعر والزمن) قد طلع علينا بكتاب نقدي متميز يجمع بين المنهجية في البحث والحس النقدي الناقد ببعديه: الذوق والذكاء..

ولهذا فإن الخياط حسب رأي الناقد قد تجاوز كثيرا من الكتابات والكتب النقدية التي تضطرب فيها الفِكَر وتتزاحم في سطورها الاقتباسات وتحفل بالبديهيات، فلا يخرج منها القارئ بطائل أو لا يكاد...... وانتهى إلى دعوة القراء والمهتمين بالأدب إلى مراجعة الكتاب ونقده... (63).

وتجدر الإشارة إلى أن الناقد يوسف نمر ذياب وبعد مرور عشر سنوات تحديدا عاد إلى تناول الكتاب من جديد ولكن بحماس أقل واجدا أن الكتاب قد طغى عليه الاستشهاد بالمقطع أو البيت الشعري وأن ألفاظ (الزمن واليوم والغد والساعة) ملتبسة؛ وموضوعة الزمن متشعبة يتطلب من النقد الأدبي أن يستعين برؤى مختلفة إلى الزمن كالرؤية الفلسفية والرؤية النفسية والرؤية الميثولوجية (64).

ويقودنا نقد جاسم العايف لكتاب (الشعر والزمن) إلى حقائق منطقية ورؤى فكرية موضوعية بعيدة عن الذاتية والانطباعية.. فقد كتب عن (الشعر والزمن) من خلال طرح فكرة التواتر الزمني الذي مس حياة الإنسان في مختلف العصور خاصة في النصف الثاني من هذا القرن وقد جاهد لأن يجد الانعكاسات المتناسبة مع نظرية للزمن وماهيته في عالم الأدب عامة والشعر بشكل خاص وهو بهذه المحاولة قد وقع أسيرا للنظريات المثالية والأفكار المجردة والشكلية التي تجد في الزمن شكلا من الانفعالات الذاتية. وهو بهذا أيضا قد مارس القطيعة مختارا مع الأفكار العلمية التي أثبتت أن الزمن حقيقة موضوعية قائمة.

وإذا كانت فكرة التواتر الزمني بهذا البعد الرؤيوي فإن من الطبيعي أن يجد الناقد جاسم العايف أن المؤلف جلال الخياط قد وقع في مأزق شكلي وهو تقسيم الجنس البشري إلى أصناف: اللاوقتيون -المتسق ذهنهم بزمنية صائبة- صنف المفكرين...

ولأجل ذلك تصور الخياط أن هتلر جاء بتوقيت جديد لكن الزمنية سحقت هتلر وعلى ذلك فانه خلّف بعده زمنية جديدة من هذه التصورات عن الزمن والزمنية بالنسبة للوجود البشري..

وتلمّس جاسم العايف مقولات متناقضة في نظرية الزمن وعلاقتها بالأدب والفن فإذا كان المقياس الأصلح للحكم على صلاحية أدب وفن ما، هو الزمن، فإن من الطبيعي أن الزمن ليس هو المقياس للحكم على نتاج ما.. وأن الشاعر الجاهلي قد أدى دوره بشكل مثير وقدم لنا خلاصة عصره، لاسيما إذا كان هذا الشاعر يتجه إلى الماضي للابتعاد عن واقعه.. !!

وهذه الآراء وغيرها يجدها العايف متناقضة بين خلاصة العصور وفهم الناحية الزمنية وتساءل: كيف يمكن أن نصل إلى وجهة نظر نقدية منسجمة مع نفسها ومع معطياتها تجاه شاعر قدم لنا خلاصة عصره؟

إن عمومية الطرح وسرعته قد أوقعت الباحث الخياط في إشكال غير محلول؛ فإذا كانت العودة إلى الماضي

تعد ردة فعل للرعب الذي اكتسح الإنسان الوديع؛ فإنّ النفاذ إلى المستقبل برؤيا واضحة ربما يصيبه بالتشنج الحضاري.. ولأنه غير معني بالتحليل فإنه قد تجاوز هذه المسألة إلى موضوعة الأدب المتكامل التي حاول فيها أن يقدم تصورا عما يجب أن يكون عليه الأدب المعاصر.

ولهذا السبب كما يرى الناقد أخذ د. جلال الخياط على المسرح العربي سكونيته وعلى الرواية بعدها عن فن القرن العشرين والشعر سقوطه في الأشكال الرتيبة والغنائية والقصيدة الحديثة بعدها عن مفهوم الحداثة ومقابل كل ذلك يطرح مفهوم الأدب المتكامل (65).

وعد الناقد عبد الجبار عباس كتاب (الشعر والزمن) إسهامة طيبة في ميدان جديد ومتعثر من ميادين الدراسة الأكاديمية النقدية تعجل بفتح باب كبير ومضيء باقتدار، وهو جانب يكاد يكون مجهولا مهملا في تراثنا الشعري (66).

ونال كتاب(التكسب بالشعر) اهتمام النقاد ومنهم روز غريب التي أعجبت بمنهجية الطرح النقدي ووجدتها مستوفية لشروط البحث العلمي وأن الباحث الخياط قد استنفد مصادر البحث بمراجعة أكثر من خمسين مصدرا بين قديمه وحديثه وذكر في الهوامش مصادر كل من اقتباساته العديدة جامعا كل ما أمكنه جمعه حول الموضوع من أخبار ونوادر وأحكام وتعليمات وزود الكتاب بفهرس كامل للأعلام.. وأنه أورد نماذج من شعرهم التكسبي.. لكنها أخذت عليه عدم تعليله سبب غلبة هذا الغرض على سائر الأغراض الأخرى ولم يعرج على الغاية الجمعية من خلاله وعلاقتهما أي الشعر والمدح بالتقليد والدعاية والإعلان (67).

وأشاد يوسف نمر ذياب بكتاب (التكسب بالشعر) واحتفى به أيما احتفاء لأن الباحث لم يكن مجرد دارس أو مؤرخ تقليدي يذكر كما اعتاد مؤرخو الأدب العربي من قبله ظهور الشعراء المتكسبين بالشعر عن منطلق ضيق في عصر قبل الإسلام واتساعها في العصر الأموي.. بل درس الخياط وظاهرة التكسب في الشعر دراسة فنية نقدية يصنف الظاهرة في اتجاهاتها المختلفة ويعلل أسبابها المتعددة عبر العصور الأدبية ولا ينظر إلى العصر الأدبي على أنه وحدة أدبية لأنه كان ناقد أدب لا مؤرخ.. (68).

وإذا وقفنا عند كتاب (المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته) 1977؛ فإننا نجده قد حظي باهتمام النقاد والدارسين؛ فقد كتب عبد الغني الملاح أن صاحب الكتاب أراد أن يبرز ناحيتي المثال والتحول عند المتنبي فجاء كتابه يضم بين دفتيه سبعة فصول يكثف المؤلف معاناة الشاعر في مراحل حياته وكتمانه نسبه وحبه وانفراد الإنسان بشخصية متميزة (69).

وكان لكتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) الصدى النقدي المناسب، نظرا لما حمله الكتاب من أفكار مستجدة فقد كتب الدكتور فائق مصطفى احمد نقدا للكتاب ملاحظا أن السمة الرئيسة فيه هي اضطراب المنهج وافتقاره إلى الوضوح في الغاية وافتقاره إلى الدقة في استخدام المصطلحات... وكان مما لحظه عن فصول الكتاب أيضا:

1) الخلل في تبويب الكتاب 2) الفصل الأول مضطرب وهدفه غامض 3) الفصل الثاني زائد لا يرتبط بموضوع الكتاب الرئيس 4) الفصل الرابع لا جديد فيه 5) الخلط بين الأنواع والأجناس الأدبية مثل الدراما والقصة 6) غلبة الاقتباس عليه (70).

إلا إن ما تقدم لم يعجب النقاد الآخرين ومنهم د. سعيد الزبيدي الذي اتهم فائق مصطفى بالتعجل في قراءة الكتاب ومعقبا «لم أجد المنهج في الكتاب مضطربا ولا الغاية منه غامضة أما المصطلح النقدي والأدبي فمحدد فيه» (71).

ووقف مهدي شاكر متهكما من نقد فائق مصطفى

وازدرائه بالكتاب رادا عليه أن لا اضطراب في المنهج ولا افتقار إلى الوضوح والدقة في المصطلحات وأن الكتاب وعلى افتراض كونه مشوبا بالأخطاء والمزالق من ناحية الاستقراء والاستنتاج والتثبت من صحة الآراء والأحكام.. فإن حسبه أن يمثل في الساحة الأدبية محركا للحوار والنقاش والإثارة بين المعنيين بقضايا الفكر والأدب..(72)؛ على الرغم من أنه لم يكن على وئام مع الناشرين والصحفيين متعللا بأسباب شخصية وغير شخصية.. وهو لم يرتد إلى الماضي فالزمن يتجدد دائما.. ومعاييره في النقد هي الإبداع الأصالة الروعة الصدق التأثير الاقتران بحدث أو نزعة درامية (73).

وإن الناقد حصيلة قضايا معقدة كثيرة فالنقد والأدب قطبان لا يمكن لواحد منهما تجاوز حدود إبداعه دون الآخر (74).

وليوسف نمر ذياب رأي في كتاب (الأصول الدرامية في الشعر العربي) فهو مثال آخر لرؤية الخياط النقدية إلى الشعر والشعر العربي تحديدا فهو ما فتئ منذ الستينيات يدعو إلى تجاوز الغنائية في الشعر العربي.. وكتابه تكريس لهذه الدعوة (75).

واحتل كتاب (المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد 1989) حظوة كبيرة عند النقاد ومنهم عبد الغني الملاح الذي رأى المؤلف شاعرا في نقده وأن الخياط تحدى رافضي الشعر الحر بإضفاء لون جديد على الألوان الرئيسة في النقد وتحدى الشعراء باستنباط معان من شعرهم.. وأن الخياط كان في كتابه فنانا انتزع أقمشة مبعثرة ومرموزة على كواهل الشعراء بعينهم وأبدع منها حللا (76).

ووصف أديب كمال الدين المؤلف الدكتور جلال الخياط بأنه أنيس فهو لم يتفاصح ولم يتعالم ولم يعرض بضاعة مزجاة ولم يعلن عن عقدة الخواجا ولم يجلد النتاج المنقود ولم يلهث خلف المصطلح النقدي الأجنبي ولم يدعنا إلى مائدة نقدية لتضيع فيها المشكلة والإشكال والمشاكلة والمشكلية !! وهو أمر بحد ذاته يشيع البهجة.. وأنه أراد ردم الهوة بين الشعر والنثر ومد جسور الثقة والتماسك ما بين النوعين نقديا لينتج لنا نوعا ثالثا له مناهج الاثنين ومزاياهما في الإقناع.. وإذا كان للكتاب أكثر من ميزة في منح المتلقي فرصة تعلم القراءة النقدية الواعية عبر لغة نقدية سلسلة لا تقعير فيها ولا التواء ولا ادعاء ولا ثرثرة؛ فإنه من جانب آخر يقوده إلى تعلم أسلوب المقارنة ما بين نتاج الشعراء حول موضوعة واحدة.. ويستنتج القارئ بنفسه ضمن مفاتيح التذوق النقدي التي أتاحها الكاتب فروقات الخطاب الشعري ما بين هذين الشاعرين وكيف تناولاه كل ضمن جملته الشعرية وموضوعة واحدة أين اخفقا وأين سطعا وأين ارتبكا وأين امتلكا فصل الخطاب ؟؟؟ (77).

وانطلاقا من مناداة ريكان إبراهيم بالانطباعية في النقد؛ فإنه كان معجبا بكتاب المنفى والملكوت معلنا أنه قد صار لدينا كتاب تخلص أولا من انظر صفحة كذا من الواقدي وراجع صفحة كذا من وفيات الأعيان ولاحظ الزمخشري في الجزء والصفحة..

وهذا ليس عيبا فيما تخلص منه الكتاب لكن لحب في ثورة الثائر الثقافي على ركام الاستعانة وأسئلة الوقوف على أبواب الخالدين؛ فضلا عن إشادته بجودة اختيارات الخياط للشعراء والعنوان معا. عادا الخياط رائد النقد الأدبي في العراق... (78).

ووصف علي حداد حسين مقدمة كتاب (المنفى والملكوت) بأنها شديدة التكليف وعقب قائلا: «فهو لا يريد أن يتعب القارئ باشتراطات نقدية مسبقة بل يدعوه إلى مسايرة النص وإدامة النظر فيه ومنحه فرصة التعبير عن وجوده الخلاق مبديا قناعته بأهمية النص الإبداعي الذي ينطق أحيانا فيسكتنا بما يلي على الملاحقة النقدية ضرورة ألا تكون بديلا عنه عندما يكون مكتفيا بنفسه

ومكوناته الإبداعية في خلق الاستجابة وإثارة الأفكار وتأشير حدودها» (79).

كما أدرج علي حداد حسين كتاب (المنفى والملكوت) ضمن مستويات ثلاثة: مستوى أول يقوم على تأمل تجربة شعرية ما من خلال قصيدة منتقاة...... ومستوى ثانٍ يقوم على تجربة الشاعر في ديوان شعري.... ومستوى ثالث يقوم على استيعاب التجربة الحياتية والإبداعية للشاعر أمل دنقل (80):

ومن المآخذ التي سجلها على الخياط إعلاء النص وطغيان وجوده ضمن المساحة النقدية للدراسة من خلال كثرة إيراد نماذجه من دون التعمق في التحليل والاكتشاف وعلل ذلك بضجر الدكتور الخياط من الهوامش والاتكاء عليها على الرغم من أنه أعطى للهامش أهمية.. واستحسن توق الخياط إلى ولوج عوالم شعراء ثم إضافاتهم في الشعر المعاصر خارج نطاق الرواد (81):

وتحت عنوان (اتحاد النص الشعري بما يليه) عرض محمد جميل شلش كتاب (المنفى والملكوت) عرضا نقديا تحليليا مشيرا إلى أن مؤلفه تناول خمسة شعراء لكنه لم يقنع بجعل الخياط المرأة عند البياتي مثالا روحيا وعند نزار قباني شيئا ماديا.. لأن هذا الادعاء خاطئ ويتعارض مع ما كان جلال الخياط أكده من أن الشعراء يحبون من لا أرض له ولا عنوان ولا وطن، وأضاف «كما أنه لا يمكن أعني الأخ الناقد أن ينسحب على جميع الشعراء فهناك شعراء محبون مناضلون» (82).

وأخذ عليه أيضا مسائل فنية تتعلق بموسيقى الأشعار لا سيما ما قاله عن يوسف الصائغ «وكنت أتمنى أن يقف السيد الناقد على مثل هذه الظاهرة الخلل «(83)... وختم قائلا: «إن الكتاب مقالات مختلفة إلاّ أنه يجتمع على نفسه وتتلاقى خيوطه في لحمة أخيرة خلاصتها ما طمح إليه المؤلف في مقدمته القصيرة حول اتحاد النص الشعري بما يليه ولنا هنا أن ندعي أن جلال الخياط كان في كتابه: مبدع نص ومنظرا وحكيما وصاحب قضية أخلاقية اجتماعية فكرية يطرحها من خلال التحليل والتركيب والمقارنة وتلك هي أولى مهمات الناقد» (84).

ومما تقدم يتضح لنا طبيعة التوجه النقدي في ما كتبه الدكتور جلال الخياط من ناحية، وإشكالية الطرح التحليلي لنقد تلك الكتابات من ناحية ثانية.. علما أن ما وقفنا عنده شيء يسير وإن بإمكان الباحثين في ما إذا توفر الوقت والمجال وسنحت الظروف التعمق في هذا الميدان الرحب من خلال التعريج على هذا الكم الهائل من الكتابات التي جعلت من جلال الخياط موضوعا لها وميدانا للدراسة والبحث فيها..!!

المصادر والمراجع

1) أنا والكتاب رحلة ليس لها نهاية، د. جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 3/ 1989.

2) م. ن.

3) لن يقام تمثال لناقد، جلال الخياط، مجلة ألف باء، العدد 1244في 29/ 7/ 1992.

4) ينظر: المتاهات ، د. جلال الخياط، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000/ 69.

5) ينظر : حوار مع الدكتور جلال الخياط، بهية الكيلاني، جريدة الثورة، 13/ 11/ 1979.

6) م . ن/

7) ينظر : المتاهات / 5.

8) م . ن/ 86ـ 89.

9) الدكتور والمتدكتر، د . جلال الخياط، حمزة مصطفى / مجلة المحور العدد 177، 16 / 11/ 1992.

10) ينظر : التجديد والأصالة في فكر جلال الخياط النقدي، د. نعمة رحيم العزاوي، جريدة الصباح، 28/ 3/ 2007.

11) ينظر : أحمد الصافي النجفي المجموعة الكاملة لأشعاره غير المنشورة، إشراف وتقديم د . جلال الخياط، بغداد، وزارة الإعلام، 1977 . وينظر : أحمد الصافي النجفي عالم حر دراسة ومختارات، د . جلال الخياط، دار الرائد العربي بيروت، 1987.

12) ينظر : دراسة الزهاوي ومحاولة التمرد على الشعر القديم، مجلة الفيصل، العدد 288 / 105ـ 208.

13) وظائف الفن ومهمات الشعر الغربية، د. جلال الخياط، جريدة الشرق الأوسط 1/ 1/ 1999.

14) المثال والتحول في شعر المتنبي وحياته ،د.جلال الخياط ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى، بغداد 1977، / 63 . وينظر : الطبعة ثانية، دار الرائد العربي، بيروت 1987.

15) م . ن/ 64.

16) ينظر : م . ن/ 51.

17) ينظر : التكسب بالشعر، د . جلال الخياط، منشورات دار الآداب بيروت، 1970 / 96ـ 97.

18) م . ن / 58.

19) م . ن / 60.

20) ينظر : م . ن / 61.

21) م . ن / 57.

22) ينظر : م . ن / 26ـ27.

23) م . ن / 39.

24) ينظر : م . ن / 45

25) الجنون بالشعر، د . جلال الخياط، جمع ومراجعة، عبد الواحد لؤلؤة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 / 52.

26) ينظر : م . ن / 101.

27) م . ن / 206.

28) م . ن / 211.

29) م . ن /

30) ينظر : المتاهات / 78.

31) ينظر : م . ن / 79.

32) م . ن / 77.

33) م . ن/ 87.

34) ينظر : م . ن/ 88ـ 89.

35) الجنون بالشعر / 91.

36) م.ن/ 91.

37) المتاهات / 8.

38) ينظر: مجلة المورد العدد الثاني بغداد 1975.

39) ينظر: المتاهات / 132.

40) ينظر: م.ن / 9. وينظر: من حديث أبي الندى أحاديث وحوار في الأدب واللغة والفن والتاريخ، د.إبراهيم السامرائي، ،طبع الدار العربية ،ط1 ،بغداد 1986 / 11.

41) ينظر: م.ن / 113ـ 114.

42) ينظر: كتابه الأصول الدرامية في الشعر العربي / 23.

43) في النقد والثقافة والأدب المعاصر، د.جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 1/ 1980.

44) ينظر: في النقد والثقافة والأدب المعاصر، د.جلال الخياط، جريدة الجمهورية 15/ 1/ 1980.

45) ينظر: جلال الخياط تجريب التجريب في الشعر والقصة، مرشد الزبيدي، ألف باء العدد 237، 1975.

46) لماذا صار مالئ الدنيا شاتم الناس، د. جلال الخياط، جريدة الشرق الأوسط، 9/ 5/ 2004.

47) التراث زمن متجدد / د. جلال الخياط، مجلة المورد، المجلد السابع، العدد الثاني، 1978.

48) المتاهات / 127.

49) ينظر: م.ن / 132.

50) م.ن / 9.

51) م.ن / 48.

52) م.ن / 127.

53) ينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، طالب مهدي الخفاجي، جريدة العراق 12/ 2/ 1989.

54) آخر الأعمال، سهام جبار، جريدة الجمهورية وينظر: الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور منشورات دار صادر طبعة أولى بيروت 1970؛ و(الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور)منشورات دار الرائد العربي طبعة ثانية مزيدة ومنقحة 1987.

55) النقد الأكاديمي في مواجهة شعرنا الحديث، القسم الثاني، فاضل ثامر مجلة الأقلام العدد 2و3 1984/ 7

56) م.ن.

57) م.ن.

58) م.ن/ 5.

59) م.ن/ 5.

60) م.ن/ 6. وينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى 1987/ 15ـ17.

61) المنفى والملكوت حين يصنع الشعر نقده، عرض علي حداد حسين، الجمهورية 19/ 10/ 1989. وينظر: المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد ،د.جلال الخياط، منشورات دار المعرفة بغداد 1989.

62) الشعر والزمن والبعد الواحد في النقد، خالد البرادعي، جريدة الرسالة الكويتية، العدد 704 السنة 16 في 8/ 2/ 1976.

63) ينظر: الشعر والزمن عرض يوسف نمر ذياب، جريدة الجمهورية، العدد 2536 في 9/ 1/ 1076.

64) ينظر : وجوه ثقافية : د. جلال الخياط، جريدة القادسية 20/ 11/ 1986 .

65) ينظر : الشعر والزمن وما بينهما، جاسم العايف، جريدة المرفأ، العدد السادس، السنة الأولى، 1976 . وينظر : الشعر والزمن، د. جلال الخياط، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1975 .

66) ينظر : النقد الأدبي في عالم عبد الجبار عباس، ألف باء العدد 380 31/ 12/ 1975 .

67) التكسب بالشعر، روز غريب، مجلة الآداب، بيروت، العدد الثالث، 1971 . وينظر : التكسب بالشعر، د. جلال الخياط، منشورات دار الآداب، بيروت 1970 .

68) ينظر : وجوه ثقافية : د. جلال الخياط، إعداد : يوسف نمر ذياب، جريدة القادسية 20/ 11/ 1986 .

69) ينظر : المثال والتحول : المثال والتحول آراء ودراسات في شعر المتنبي، عبد الغني الملاح، مجلة الثقافة، العدد السادس، حزيران 1977 .

70) ينظر : الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. فائق مصطفى، جريدة الجمهورية، 10/ 12/ 1982 .

71) ينظر : وضوح المنهج وغيابه في كتاب ومقالة، سعيد جاسم الزبيدي، جريدة القادسية ، 27/ 12/ 1082 .

72) ينظر : الأصول الدرامية في الشعر العربي، مهدي شاكر العبيدي، جريدة العراق، 25/ 12/ 1982 . وينظر : الأصول الدرامية في الشعر العربي ظاهرة شعرية عالم حر، د. جلال الخياط ،منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982 .

73) ينظر : حوار مع د. جلال الخياط، حاوره عباس ثابت حمود، جريدة الثورة، 29/ 11/ 1984 .

74) ينظر : مع الدكتور جلال الخياط، مجلة الأجيال، العدد 55ايار 1977 .

75) وجوه ثقافية : الدكتور جلال الخياط، يوسف نمر ذياب، جريدة القادسية، 2/ 11/ 1986 .

76) المنفى والملكوت، عبد الغني الملاح، جريدة القادسية، 1/ 10/ 1989 . وينظر : المنفى والملكوت كلمات في الشعر والنقد، د. جلال الخياط، طبعة أولى، 1989 .

77) ينظر : المنفى والملكوت، عرض أديب كمال الدين، مجلة آفاق عربية، العدد 11، السنة 14، 1989 .

78) ينظر : تحت الجذر التربيعي (في الملكوت منفى لمن يشاء) د. ريكان إبراهيم، جريدة القادسية، 12/ 8/ 1989 .

79) المنفى والملكوت حين يصنع الشعر نقده، عرض علي حداد حسين، جريدة الجمهورية، 19/ 10/ 1989 .

80) م. ن .

81) م. ن .

82) ينظر : اتحاد النص الشعري بما يليه، عرض ونقد : محمد جميل شلش، جريدة القادسية، 24/ 8/ 1989

83) ينظر : م. ن .

84) ينظر : م. ن .

تاريخ الأدب التّونسي في الثّلث الأوّل من القرن العشرين بين مسعى التّحقيب وواقع التّوثيق: قراءة في مصنّف زين العابدين السنوسي

عبد القادر العليمي (*)

«إن القارئ الحق لا يفهم النص أحسن مما فهمه صاحبه، إنما يفهمه فهما مخالفا، لكن الفهم المخالف ينبغي أن يتم على نحو ندرك من خلاله ذات الشيء».

(مارتن هايدغر)

لعلّ من الغايات الأساسية لهذه القراءة أن تسعى إلى تعريف كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» لصاحبه زين العابدين السنوسي تعريفًا يجمع بين العرض والتحليل والنقد، حتى تحيط بجملة الآليات التي استند اليها المؤلف في تاريخه للأدب التونسي والترجمة لجملة من أعلامه، خاصة ومسألة التاريخ للأدب ليست بالأمر الهيّن، إذ هي عملية معقدة لا تستوي إلا بتوفر معطيات معينة وشروط عديدة (1)، وإحاطتنا بجملة هذه الآليات لا يمكن أن يتحقق- في الواقع- إلاّ بعرض الكتاب عرضا شاملا، دقيقا، بالنظر في منهجه ومحتواه ولكن قبل الخوض في هذه الإشكالية وحتى تكون المقاربة أقرب إلى الوضوح رأينا أنه من الأنسب أن نشير إلى علاقة زين العابدين السنوسي بالأدب التونسي وإلى مدى إسهامه في الحركة الفكرية في عصره.

على سبيل المدخل :

ولد زين العابدين السنوسي بضاحية سيدي بوسعيد الواقعة شمال مدينة تونس، سنة 1868، تلقى تكوينا زيتونيا، وتتبع خطى والده في دنيا الأدب(2)، وقد استهلّ نشاطه الأدبي في مجلة «البدر» (1921 - 1922)، ثم انتقل بعد ذلك ليؤسس مجلته الخاصة «العرب» (1923 - 1924) التي كان يطبعها بمطبعة «العرب»، ثم أنشأ مجلته «العالم» (1930)، تليها «العالم الأدبي» التي

*) باحث، تونس

ساعدته على المساهمة الفعّالة في الحركة الأدبية والفكرية والنقدية في عصره(3)، إذ باعتباره أحد شبّان ذلك الجيل سوف يكون له دور بارز في تنشيط الحياة الأدبية بفضل مطبعته الخاصة، «مطبعة العرب» ومجلته الكبرى التي طبعت هذه الفترة التاريخية(4)، بالإضافة إلى مساهماته الشخصية في الإنتاج النقدي والأدبي، إذ أصدر كتابين: الأول هو الكتاب موضوع هذه القراءة: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» (1927)، أما الثاني فعنوانه: «محمود قابادو» (1955)، دون أن نهمل -طبعا- أنشطته الأدبية «الموازية» والمتمثلة في افتتاحياته ومقالاته الصحفية ومقدمات الدّواوين التي خصّ بها أصدقاءه من الأدباء(5)، كما تميّز بأنشطته في مجالات إبداعية أخرى، كمجال القصة، إذ شارك «بنفسه في تطوير الرؤية، حين حاول الخروج بهذا اللّون الأدبي من إطار الحكاية وربطها بحياة الناس، وجعل لها ركنا خاصا أسماه: «من قصص الحياة»(6)، فساهم بذلك في تجديد قالب القصة وموضوعها معا، ولا تفوتنا الإشارة إلى اهتمامه بنشاط إبداعي آخر أدق من الأنشطة المشار إليها، ونقصد إسهامه في حركة الترجمة عن الآداب الأجنبية في عصره، فمجلة «العالم الأدبي» استطاعت بفضل مواقف مؤسسها ونصرته لحركة التجديد وعقليته المتفتحة أن تقدم لقرائها نماذج متعددة من الأدب الأجنبي، لم تكن ترجمتها على درجة كبيرة من الإتقان، لكنها نقلت بأسلوب شيق مثل أسلوب محمد الحليوي وابن تومرت، فعرفوا روسو، وتولستوي، وموسيه، وبودلير وغيرهم(7)؛

ذلك هو إذن، زين العابدين السنوسي، وتلك لمحة عن إسهاماته في مجال حركة النشر والنقد والابداع وصلته الوثيقة بالأدب التونسي. ولكننا نعتقد أن سرّ هذه الصلة لا يمكن ان ينكشف ويتم -بصفة أدّق- إلا بعد النظر في محتوى كتابه: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر».

I ـ كتاب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر»: عرض وتحليل.

«الأدب التونسي القرن الرابع عشر»، منتخب ألّفه زين العابدين السنوسي وأصدرته مطبعة العرب، بعاصمة تونس، سنة 1927، في جزئين يضمهما مجلد واحد، يحتوي على 480 صفحة، يضم الجزء الأول 320 صفحة. أما الجزء الثاني فيحتوي على 160 صفحة. وقد استهل السنوسي الجزء الأول من منتخبه بإهداء خص به والده محمد السنوسي ومما جاء فيه: «إلى من ألهمني هذا العمل بما جمعه من أدب أسلافه ومعاصريه وقد مضى وتركني صبيّا مرضعا فلم أكبر إلا شاعرا بإيصال حلقات الدهر»(8)، ثم صدّره بمقدمتين(9) قبل شروعه في عملية التاريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر.

1 ـ مقدمة: «بماذا يعرف نبوغ الكاتب والشاعر» لمحمد البهلي النّيال.

نقرأ في الكتاب «مقدمة أولى» (10) تحت عنوان «بماذا يعرف نبوغ الشاعر أو الكاتب» لصاحبها محمد البهلي النيال وقد ذكر في بدايتها سعادته بسعي صديقه السنوسي إلى تأليف كتاب «صحف من الأدب العصري التونسي» (11) بل وذهب إلى تأكيد أنه «وباطلاعه على قطعة منه علم أنه الوحيد الذي توفق حتى الآن في هذا القطر لخدمة الأدب والأدباء بأمان وصدق»(12). ثم وبالاضافة إلى صفة الريادة وطبيعة المستكشف التي أسندها صاحب المقدمة مؤلف الكتاب فهو لا يخفي إعجابه بـ «نزاهته الأدبية» وجرأته النقدية وصراحته الكاملة في تقديم الأدباء بما يميزهم ونقدهم وتقييمهم بما يلائم طبيعة انتاجاتهم الأدبية فقال في هذا الصدد: «ولا أخفي إعجابي بصراحتكم التامة في نقد معاصريكم من أهل بلادكم الأدباء وإظهار صورهم في مؤلفكم هذا، حافلة بألوان أدبية لا أثر للزخرف الكاذب فيها إلا ما كان

طبيعيا في أصله ومبناه» (13). ثم انتقل النيال بعد ذلك على عرض كلمته التي أرادها تقديما للكتاب إذ أنها تتناول -فيما يرى- «غرضا عاما من أغراضه (14) لنقرأ على إثرها مقدمة ثانية لصاحب المصنف وهو ما سنركز عليه في هذا الإطار فما هو منهج هذه المقدمة؟ وهل توفر فيها ما يجب أن يتوفر في مثيلاتها من تقاليد في كتابه «تاريخ الأدب» ونقصد بذلك احتواءها على قسم نظري يبسط فيه آراءها في الأدب والتاريخ وتاريخ الأدب ويضبط حدود العمل الذي يعنى بالتقديم له وبسط إشكالاته (15).

2 – قراءة في مقدمة الكتاب لزين العابدين السنوسي:

إثر المقدمة الأولى سالفة البسط نقرأ في الكتاب مقدمة ثانية للمؤلف وجامع المنتخبات النصية زين العابدين السنوسي وسمها بـ «مقدمة الكتاب» وهو عنوان لا يمكن أن يوحي في اطلاقيته بما تضمنه نصها من موضوعات وإشكالات مخصوصة أراد المؤلف أن يكشف عليها المتن دونما أدنى إشارة إلى أحدها أو كلها في العنوان الأصلي. ولعل أهم هذه الموضوعات أولاها الذي تطرق إليه منذ افتتاحها وهو موضوع تردده في أمر إصدار منتخبه ترددا يرجعه الى ما يعرفه عن واقع الساحة الأدبية والفكرية وما لامسه شخصيا من «سمات فردية» تميز «عموم الأدباء في تونس» عن غيرهم، فهو يخشى -فيما يخشى- إذا مارام إصدار هذا الكتاب أن يثير حفيظة بعضهم بأن يعدّ عمله لو قدم كل أديب بما يعرفه عنه إلى القراء -تدخلا في حياة الأديب الشخصية ومضايقة للفرد في خصوصياته الذاتية(16). ولو عدّ ذلك كذلك وتقيد المؤلف بما يتفوه به الشاعر أو الكاتب(17)، لفقد الكاتب قيمته الأصلية التي ألّف من أجلها ولما استفاد القارئ فيه شيئا يذكر، لأن فهم الكتابات الأدبية -حسب السنوسي- لم يعد قاصرا على الحكم بدون النظر إلى الصلة التي بينها وبين الكاتب وأحواله النفسية وتربيته العقلية(18) بل إنه يتجاوزه إلى صلة ذلك كله بالاجتماع(19) لأنّ النقد الأدبي -حسب رأيه- قد أصبح ممتزجا بالتاريخ العام والخاص بنفوس الكتاب وحياتهم الشخصية. . . (20).

من ثمة، ومن هذا المنطلق لا عجب أن يعمد المؤلف إلى خلاف ما يقتصر عليه الكتاب والأدباء وان يجمع من المعلومات العامة والخاصة المتعلقة بهم ما به يقيم صرح الكتاب على النهج الذي أراده: «نهج سانت بوف، وتين وأشباههم من أدباء النقد الحديث» (21). ولكن هل يتسنى هذا الأمر لصاحب المنتخب «في بيئة وصفها بـ «الوسط المتشبث بالعتاق»(22)؟ عن هذا السؤال يجيبنا السنوسي إجابة أولى، كنا نخاله معها قد استحال مجرّد صدى لما يردّده الشعراء والأدباء عن أنفسهم، ولما تمليه طبيعة الفكر والأدب في عصره إجابة «خانعة» مستسلمة للسائد الفكري والمعرفي يقول: «إلا أنّ مراعاتنا لهذا الوسط المتشبث بالعتاق كانت تشيح لنا عن ذلك المنهج وتغرينا بالابتعاد لئلا نثير على أنفسنا عاصفة نحن في غنى عنها»(23). ولكنه لا يفتأ أن يكتشف بعد استكانته لهذا الرأي والنظر فيما ألف أن يعدل من منهجه وطريقة استقصائه فتكون بذلك إجابته الثانية عن السؤال الذي طرحناه يقول: «فلما أتممنا ما ألفناه وأردنا أن نلقي بنظرة عامة عليه استوحشنا ما خططناه ولم نجد في أنفسنا البهجة التي كنا نقدّرها له»(24).

إنّ السنوسي -ههنا- لا يقف عند تلك «الوحشة» والاستنكاف -وقتا طويلا- يورد بعد ذلك ما يلي: «مضى على ذلك حول ونصف الحول رأينا بعدها أن نراجع ما خططناه، وإذا نظرنا قد تغير تماما في الأمر إذ نحن نرى أن ما كنا نتوهمه تدخلا في شؤون الفرد ليس هو مما يمكن أن يعتبره وسطنا (حقيقة مرّة) ولا غرو فما نحن ممن يترجون الأفراد بتسقط هفواتهم وتتبع سقطاتهم إنما نحن نترجم مخلوقات بشرية لها أفكارها وحالاتها»(25). وقد برّر موقفه الجديد بما يلي: «. . . ثم بعد، فنحن لم نترجم الذين ترجمناهم ليقرأ كتابنا

حضرات المترجمين أنفسهم أو لنسمع أحكامهم فيما نكتبه عنهم، بل نكتب للحقيقة والأدب ولنصور للأجيال الآتية أخيلة معدودة من مناظر عصرنا الذي نعيش فيه بهفواته وفضائله كما خلقه الله غير مبتورة منه إصبع الشيطان»(26).

لقد تردّد المؤلف كثيرا في انتهاج المنهاج الأخير الذي ارتآه ولكنه أقرّه في النهاية وسيلة مثلى لمعالجة شتى السير والترجمات، وانتقاء منتخبات النصوص اذ لا يكفي لترجمة الشاعر أو الناثر –حسب رأيه– «الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مولده ومقرّه وأشباه ذلك من الحقائق الجامدة»(27)، لا يكفي ذلك لأن مثل هذه الخصائص يمكن أن يشترك فيها أكثر من أديب أو شاعر على الرغم مما يمكن أن يفصل بينهم من هوّة، وما يمكن أن يكتنفهم من اختلاف إذا ما طالت المقارنة بينهم الكتابة الأدبية والنوازع الفكرية والميولات الفنية والجمالية. وللتدليل على وجاهة رأيه بخصوص ما يعتبره «حقائق جامدة» يعتدّ بها بعضهم في ترجمتهم الأدباء يورد السنوسي التمثيل التالي: «إنّ كلّ تلك الأوساط التاريخية بعمومياتها وخصوصياتها قد تكتنف التوأمين فينشآن على طرفي نقيض أخلاقا و أدبا وحتى بنية وطبيعة»(28)، والغاية من التمثيل واضحة لا تستوجب الايضاح فتلك «الأوليات» (29) ليست هي الغاية الأساسية «للناقد المترجم» بل إنها لا تكتسب أهميتها إلا من خلال «ربطها بنتائجها في الشخص المترجم مع الاعتناء بأهم المصادفات التي اعترضته والاستهواءات التي استمالته» (30). إنها باختصار وحسب ما يتبناه صاحب المقدمة من رأي «مادة الترجمة لا روحها»(31)، والسنوسي يبغي- فيما يبغي- المادة والروح معا لأن غايته –كما أسلف – ربط تلك الأوّليات بنتائجها. ذلك إذن هو الإشكال الأول الذي يبسطه المؤلف في المقدمة، إشكال يتعلق بالتساؤل حول الكيفية المثلى التي يمكن التوسّل بها في تقديمه الأدباء والترجمة لهم كما يطّال مفهوم «عموم الأدباء في تونس»(32) لمقومات هذه الترجمة وما يمكن أن تكون عليه؛ وهو إلى ذلك نقد لواقع الأدب والأدباء معا «فعموم الأدباء لا يعرفون –أو هم يخافون- النقد الذاتي ويقولون «الكلام مع الكلام»...»(33). وهم يظنون ترجمة الشاعر أو الناثر يكفي فيها الإتيان بتحقيقات دقيقة عن مقره ومولده وأشباه ذلك»(34) لذلك فأعلق الصفات بهم هي أنهم «مازالوا متكتمين يخافون الظهور»(35) ومن أهم أمثالهم الرائجة بينهم وبين «عموم الأوساط» هي الظهور يقسم الظهور»(36) هذا بالإضافة إلى إيمانهم بجملة من الآراء التي تقوم على مغالطات كبيرة فهم يعتقدون –مثلا- أن من أحرز على وظيف حكومي سلبت منه حرية النشر بتاتا حتى في أبسط الأشياء» (37). تلك هي خصائص الأدباء وذلك هو عموم معتقدهم وهو ما انعكس سلبا على البيئة الثقافية والوسط الفكري، هذه البيئة التي لازالت تتشبث بالخرافات وتؤمن بالأوهام (38)، وهي لطبيعتها تلك غير مستعدة «لهضم الحقائق كما خلقها الله»(39). إنها بيئة مختلفة» ووسط متشبث بالعتاق»(40) لا يأبه بتطورات الفكر والأدب ولا يواكب متغيرات الثقافة ومستجدات الحضارة.

ثم إنه إلى جانب هذه الطروحات الجوهرية والإشكالات الأساسية التي يبسطها المؤلف في افتتاحه مقدمته مما سلف ان عرضنا له، نجده يخوض في مواضيع أخرى نظرية –هي في اعتقادنا- ألصق بما يمكن أن يرد في مقدمة منتخب يعنى بالتاريخ للأدب التونسي في «القرن الرابع عشر» وبتحقيب حقبه ممثلة في جملة من النماذج و المتخبات النصيّة. ونعني بذلك بسطة لجملة الآراء التي تخص: مفهوم الشعر ومفهوم النقد والأدب والأديب والترجمة، وهي في مجملها آراء تتخطى البيئة التقليدية، وتتجاوز الوسط الذي يّعد الأدب ثمارق لفظية يجمعها البليغ في شطرتين»(41). يقول في تعريفه الشعر: «الشعر حديث

النفس وترنم الغافل وأنّة القلب»(42) والأديب هو ذلك الذي لا يمكن «أن يبتعد عن حالته الشخصية في أدبه ومطروقاته وخلجات الضمير وهو مضغوط، وسطه البيئة التي يعيش فيها»(43). أما بالنسبة إلى مفهومه للنقد فنجده يتبنى طرحا «مستحدثا» -في ذلك العصر- للأستاذ أحمد ضيف من كتابه «مقدمة لدراسة بلاغة العرب» أورده على الشكل التالي: «فالنقد في جملته لا يخرج عن نقد الكتابات (وتحليلها) ولكن النقد البياني واللغوي، والنقد المبني على القواعد النحوية والصرفية أصبح الآن غير كاف في الحكم على كبار الكتاب في مواهبهم، ولم يعد فهم الكتابات الأدبية الآن قاصرا على الحكم بدون نظر إلى الصلة التي بينها وبين الكاتب، وأحواله النفسية وتركيبته العقلية ثم إلى صلة ذلك كله بالاجتماع»(44). ومجمل كل ذلك وخلاصته: أن النقد الأدبي أصبح الآن ممتزجا بالتاريخ العام، وبالتاريخ الخاص بنفوس الكتاب وحياتهم الشخصية»(45). ولعل السنوسي في بسطه لجملة هذه الآراء وتبنّيه لهذه الطروحات يعلن -كما سبق وأشرنا- رفضه لبقية المواقف والاتجاهات التي تسود عصره فيما يختص بالشعر والنقد والأدب: آراء ومفاهيم عتيقة عقيمة -فيما يرى- وإنّ تجادل بشأنها المتجادلون واختصم المختصمون، ثم إنه وبعرضه لجملة من المفاهيم التي يزعم جدتها ومواكبتها لتطور الحضارة والمجتمع والأدب يعلن مجاوزته للراكد والسائد يقول: «فإنّ الزمان قد دار وابتعد عن هذه المرتبة ابتعادا شاسعا»(46) بل ويؤكد في معرض كلامه عن مفهموم الشعر وارتباطه بقاعدة «أحسن الشعر أكذبه» أنّ الذوق «نبا عن تلك المعالم»(47)، وهو في معالجته لمسائل الأدب لا يبتغي الثورة على أساليب النقد القديمة ومناويل الشعرية العتيقة فحسب، إنه يجتهد لطرح الحلول والبحث عن البدائل، وهو ما تجسد واضحا من خلال إحساسه بثقل المسؤولية المناطة بعهدته في سعيه إلى تأليف منتخب يؤرخ من خلاله الأدب التونسي، يصرّح قائلا: «. . . هذا بعض ما عرض لنا في تدوين تراجم كتابنا، ولا شك أنه وحده مما ينوء بحملة، ذو عزم، فما بالك بمثلي وقد رمى بنفسه في تيار هاته الحياة دون أن يستكمل معدات الكفاح»(48). كما يعرض إلى مجموعة من العراقيل التي اعترضت طريق تأليفه منتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» تتعلق بجمع المادة وانتقاء النصوص وتدوين التراجم وترتيب الكتاب، وصعوبة طبعه وتقسيمه إلى أجزاء تيسّر دراسته وتداوله بين الأدباء والمثقفين وعموم الناس. وقد فصل المؤلف القول في الحديث عن هذه الصعوبات، وخص كلا منها بإشارة منفصلة في شكل عنوان فرعي فأورد في شأن «جمع الكتاب وانتقاء الأدب» ما يلي: «. . . أما مسألة الجمع فهي أصعب من خرط القتاد إذ يكتنفها إهمال الأدباء وشحّ الشعراء واستبدادهم المرهق»(49)، وأكد في عنوان فرعي وسمه بـ «تعاليق الكتاب» على اهتمامه بالجمع وانصرافه إلى تكوين مادة الكتاب وتدوين التراجم «الأمر الذي استفرغ فيه معظم قواه»(50). أما في ما يخص «ترتيب الكتاب» وتبويب مادته فنجده يؤكد أنه «ليس في العالم شيء يستهين به مثل مسألة تقديم الأشخاص على بعضهم»(51) لذلك فقد حاول أن يرتب «أشخاص كل جزء على حروف (أبجد)» (52) إلا أن دون هذه الغاية مصاعب ومثبطات أجملها المؤلف في هذه العبارات: «. . . إلاّ أنّ جمع الأدب وتأخر البعض عن الإجابة حال دون ذلك، فقدّمت ما تيسر دون نظر لشيء غير الإمكان»(53). ونجده يورد تحت عنوان فرعي ثالث وسمه بـ «طبع الكتاب» أهم صعوبة يمكن أن تعرض لمن يرغب في إصدار كتاب، صعوبة هي الأخيرة في سلم ما يمكن أن يواجهه المؤلف ولكنها الأشدّ من حيث قدرتها على أن تعصف بالجهد كله أو أن تساهم في إخراج العمل على غير ما أريد له يقول متبرما من هذا الأمر: «طبع كتاب يستدعي أمرين أساسيين هما المادة والذوق، فأما المادة فقد حالت ارتفاعات الأثمان وتقلبات الأسعار الغريبة دون انتقاء الورق اللازم بالصور حتى تصبح أقرب إلى الفوتوغرافية منها للصور الطباعية، وكذلك فقد خاننا ورق بقية الكتاب إذ لم نتمكن من اقتناء الورق الصقيل الناصع الذي كنا عازمين على إبراز الكتاب فيه ولا يخفى أن جودة

الورق من أهم المؤثرات في رونق الكتاب وتجميله»(54). ولكن رغم كل ذلك، رغم كل هذه المصاعب في جمع مادة الكتاب وما لاقاه المؤلف من تعنّت الكتاب و«إهمال الأدباء وشحّ الشعراء» «وارتفاعات الأثمان وتقلبات الأسعار» في ما يختص بشأن الطباعة وأثمان الورق، فقد استعاض عن ذلك كله بالمثابرة والجهد الشخصي يقول: «على أننا قد بذلنا مقابل ذلك الجهد في التعويض عن ذلك بإتقان الترتيب الطباعي والتنظيم ولا نحسب أنفسنا إلا قد قمنا بالواجب من هاته الجهة، على أننا نؤمل دائما بأن نستدرك النقص في الأجزاء التالية»(55) ليختم في نهاية مقدمته -الوجيزة نسبيا- بالتأكيد على انّ رغبته تتمثل في أن يكون كتابه «في ستة أجزاء منقسمة إلى قسمين: نظم، ونثر...»(56)، ولكن جملة العراقيل التي سبق أن بسطها حالت دون رغبته تلك، لذلك فقد رجّح احتمال إصدار بعض الأجزاء التي تعنى بالنثر قبل إتمامه القسم الشعري «إذ اقتضت الظروف ذلك»(57). كما وعد بمضيّه الدؤوب في سبيل إصدار بقية الأجزاء، يقول: «على أننا سنحاول إصدار بقية أجزاء الكتاب في مدّة وجيزة»(58) وقد أورد كل ذلك تحت عنوان جزئي خامس، وسمه بـ: «أجزاء الكتاب» وهو ما أنهى به مقدمته.

II ـ مصنّف السنوسي بين مسعى التّحقيب وواقع التوثيق:

إثر هاتين المقدمتين(59) شرع المؤلف في التاريخ للأدب التونسي في القرن الرابع عشر، وقد قسم كتابه إلى جزءين اختص كل منهما بـ «القسم الشعري» حسب عبارته الواردة في نهاية مقدمته وقد اتبع في ذلك خطّا واضحا اعتمده في الجزء الأول -وكأنما اكتشف نجاعته- فواصل على ذات منواله في الجزء الثاني من الكتاب، وهذا المنهج الذي اعتمده يتمثل في انتخاب جملة من الشعراء (يعتقد المؤلف في تمثيليتهم للشعر التونسي في تلك الحقبة) ثم الترجمة لهم بتقديم نبذة عن تاريخ الولادة ومكانها والبيئة التي عاش فيها المترجم له و«المهن» أو «الوظائف» التي تقلدها وتقلب فيها، ثم الانتقال بعد ذلك إلى استقصاء «خصائصه الشعرية» ومميزاته الفنية في باب المنظوم التي تميزه عن غيره من الشعراء. ثم ختم كل ذلك بانتخاب جملة من النّصوص الشعرية التي يعتقد في جدواها للتعبير عن جملة القضايا أو الاتجاه الشعري والفني للشخص المترجم له.

وجملة الأسئلة التي يمكن أن تطرح نفسها بإلحاح -ههنا- هو هل أنّ هذه الترجمات للشعراء المنتخبة نصوصهم قد حافظت على ذات التمشي والخصائص التي أشرنا إليها، بمعنى أنه قد وقعت ترجمتهم بذات المقاييس دونما إطناب في «الإشادة» بخصائص هذا الشاعر والتغاضي عن مميزات ذلك أو التوسع والإلمام بملابسات حياة هذا الأديب والاكتفاء بالإيماء والإشارة «البرقية» السريعة في ما يخص غيره؟ ثم ماذا عن النصوص؟ هل نال الشعراء المنتخبة نصوصهم ذات الحيّز من المتن، بمعنى هل أنّ عدد النصوص المنتخبة لكل شاعر يكافئ عدد النصوص المنتخبة لغيره ويقاربها أم أنّ ذات العوامل التي تحكمت في الترجمة قد انتقلت «عدواها» إلى النصوص فكان ذلك التفاوت والتنافر؟ ثم -وهذا أكيد- هل وفّق السنوسي في مسعاه لتحقيب أطوار الشعر التونسي ورصد تحولاته الكبرى؟ أم أنّ مصنفه لا يخرج عن دائرة التوثيق لجملة من النصوص والترجمة لعدد من أعلام الشعر في الثلث الأول من القرن العشرين؟

إنّ هذه الأسئلة وغيرها كثير مما يمكن أن نستنتجه ونجيب عنه من خلال هذين الجدولين التفصيليّين التاليّين اللذين أثبتنا فيهما أسماء الشعراء وبعض خصائص الترجمة المسندة لهم وعدد صفحاتها، كما أثبتنا عدد النصوص المنتخبة لكل شاعر وعدد الصفحات الجملي المخصص له من جملة المتن، وهما على طول المعطيات الواردة من خلالهما كفيلان بالوصول إلى جملة من النتائج والمقررات التي سنحاول إجمالها بعد إيرادها.

قراءة احصائية لمنتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر»

أ - الجدول عدد 1 : خاص بالجزء الأول من الكتاب الصادر سنة 1927

ملاحظة : (يحتوي هذا الجزء على مقدمة محمد البهلي النيّال ومقدمة زين العابدين السنوسي)

الشعراء المترجم لهم مرتبين حسب ورودهم	بعض ما أورده المؤلف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة له	عدد صفحات النصوص الجملي	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
1 - محمد الشاذلي خزندار	- «نشأ وسط البلاط التونسي وترعرع في الترف والنعيم، وإتقان الأساليب «الرسمية» في المجاملة والعظمة» أورد المؤلف جملة من العناوين الفرعية ضمنها نص الترجمة وجاءت على النحو التالي : * سخريته وتهكمه * سياسته في شعره * هيامه الأدبي * نفسيته في إلقائه	- اطنب المؤلف في ترجمته وخصوصا في ما تعلّق بانتمائه العائلي ونشاطه السياسي وعزله عن وظيفه... إلخ... - إن تواتر مثل هذه العناوين الجزئية في نصّ الترجمة بالإضافة إلى طول الترجمة -عموما- إذا ما قارناها بغيرها كفيل بإثارة انتباه الباحث وتساؤله في آن.	3	6	12	15
2 - أبو الحسن بن شعبان	(ولا شك أن لطبيعة الهدوء ومظاهر الطمأنينة والجلال التي يروض عليها زعماء المتصوفين أنفسهم أثرا بيّنا في لطافة أدبه الذي يتغلغل في نفس القارئ ويملأ عليه مشاعره) - اكتفى بإيراد عنوان فرعي واحد في ترجمته هو التالي : • فكرته	- ترجمة الشاعر مقتضية إذا ما قورنت بترجمة خزندار وإذا ما حذفت منها تلك المعطيات من بعض قصائده وهي مقتطفات أطول من أن ترد في ترجمة شاعر. - لم يتوسع المؤلف في دراسة ما أورده تحت عنوان «فكرته» واكتفى ببعض الملاحظات السريعة مدعما بشواهد من شعر الشاعر.	6	13	26	32
3 - حسن الجزيري	-«رجل يجمع في شخصه بين النشاط وحبّ الأدب مع مزاج عصبي حادّ يجعل لكتابته تأثيرا عميقا في نفوس قرّائه... على أنه أميل إلى الفكاهة فاختصّ بتحرير «المضحك»، وكتب في «جحا»، مدّة طويلة.	- ركز المؤلف على بعض الخصائص في شعر الجزيري «كمتانة الأسلوب» وتخيّر الألفاظ» مع ميله إلى السخرية والفكاهة كما ركز على بعض أنشطته الموازية لنشاطه الشعري كاختصاصه في الكتابة الصحفية وقيامه بوظيفة الملقن لجمعية (الشهامة العربية) التمثيلية.	4	12	18	22

	-«وفي 3 جمادى الثاني 1339 - 12- 2 - 1921 أصدر جريدته (النديم) أدبية فكاهية فأظهر نشاطا هائلا في إدارتها ومجهودا عتيدا لتنظيم بروزها، فهو محرّر جميع فصولها، ومدير أعمالها كلها والقائم بجميع شؤونها»	- جاءت ترجمة الجزيري مقتضبة في ما يخصّ مميزات نصوصه الشعرية وقد اهتم المؤلف -في مقابل ذلك- اهتماما واضحا بنشاطه الصحفي وإصدراته في هذا المجال مثل جريدته «النديم» التي خصّها بحيّز مهم من الترجمة.				
4 - سعيد أبو بكر	-«وهو يظن (هكذا) بمن لا يخضع لمعظم المدرسيات الأدبية التي يقدسها غيره، وممّن تمرّد في فتوته وشبابه على قيود الآباء وطرائق الأجداد فسخر من حدودها وتجاوز تخومها لا عن تقليد للتيار الجديد ولا عن مسايرة لنابغ بل لأنها تضايقه ولا يريد أن يعرفها فضلا على أن يتعرف بها». - يمتاز أدبه بالجدّة والطرافة فهو جديد في قوافيه، جديد في روحه»	- تناول المؤلف جوانب عديدة من حياة المترجم له: شأنه، طبيعته، عزوفه عن التقليد، نشاطه الاجتماعي وخصائصه الأدبية هذا وقد ركز بالخصوص على تلك المحاولات التجديدية التي طالت إيقاع القصيدة عنده. - جاءت ترجمة سعيد أبي بكر ملمة بجوانب كثيرة من حياته وشعره	8	17	26	34
5 - صالح النيفر	-«... فقد قال الشعر قبل أن يلتحق بالجامع سنة 1335، ثم شارك في جمعية الجامعة الزيتونية حيث تمرن على الأدب الراقي في اجتماعاتها الدورية - لا يتصور صاحبنا إصلاحا اجتماعيا ولا حركة سياسية ولا نهضة ولا حرية إلا عن طريق الدين.	- قسّم المؤلف الترجمة إلى قسمين: قسم درس فيه أدب الشاعر وقسم درس فيه مذهبه السياسي وكلاهما يقدم صورة جزئية عن الشاعر والشعر معا. - ترجمة مقتضبة إذا ما قورنت بترجمة أبي بكر	3	7	11	14
6 - محمد الفائز	-«... وعلى ذلك فهو شاعر ألم أكثر مما هو شاعر سعادة وفأل، بل نحن إذا تعمقنا ربما لحظنا أن الروح الأدبية في جميع بلاد القيروان لها جنوح ظاهر إلى وصف الشقاء وعلله وتحليل البؤس ونكابته» - «أما رقة أدبه وهدوؤه السلس فهو مظهر من مظاهر دماثة أخلاقه».	- ركز المترجم على دراسة البيئة التي نشأ فيها الشاعر وأثرها في تكوينه: مطالعاته الأولى موهبته الأدبية تحصيله العلمي ثم انتقل بعد ذلك إلى دراسة خصائصه الأدبية. - لم يتعمق المترجم في تسليط الضوء على خصوصية المواضيع والأسلوب في نصوص محمد الفائز وكل ما أورده في هذا السياق هو مجرد إشارات سطحية.	3	12	13	16

7 – الهادي المدني	- «وقد ولع بالشعر والأدب خصوصا شعر (جميل صدقي الزهاوي) العراقي فكان يبحث عن شعره في الجرائد والمجلات الشرقية حتى انطبع شعره عليه ونبغ نبوغا جميلا في الشعر السهل الممتنع. - «يمتاز أدب الصديق بالسهولة والبساطة على ما في حماسياته من إحساس فياض وروح وطنية ملتهبة لا تعرف سلطة ولا تخصه إلا للحق الصراح وأبدع ما يقول النفسيات العاطفية ...».	قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين: *أول يعنى بنشأة المترجم له وأخلاقه. * وثان: بأدبه. - لقد استفاض المترجم في الحديث عن القسمين، وهو ما يستدعي جملة من التساؤلات عن سرّ اختصار بعض الترجمات السابقة.	8	14	24	32
8 – محمد المكي بن حسين	- «يحب الأدب ولكنه يكره التحليل والاطناب وجميع مقالاته أشبه بمذكرات علمية منها بالمقالات» - «عَلى أن شعره لا يخلو من روح شعرية حسنة وإذا كان ينكر ذلك على نفسه».	- قسّم المؤلف الترجمة إلى قسمين: - أول يعنى بنشأة المترجم له وأطوار حياته العلمية وثان بأدبه. - لم يستفض المترجم في الحديث عن القسمين شأن الترجمة السابقة وقد جاءت كامل الترجمة في ثلاث صفحات.	3	6	6	9
9 – أبو القاسم الشابي	- «لا أعرف عن الرجل شيئا شخصيا حتى يمكنني أن أدرس ماضيه ومنابع روح الغريب المتمرّد فلم أعرفه إلا لماما ولم أقابله إلا مقابلات تكاد تكون (رسمية) تعرفنا فيها به وتسمعنا فيها أدبه وكان فيها خجولا خافت الصوت حتى إذا سمعنا ما سمعنا كبر الفتى في أعيننا ورأينا منه جبارا من جبابرة الأدب العتيد». - «أما صاحبنا فقد امتلك ناصية الخيال والمواضيع المناسبة لروح العصر دون أن تمتلكه اللهجة الأجنبية أو تفسد عليه المطالعة الغربية ذوقه الغنائي».	- رغم ما صرّح به المؤلف من عدم معرفة جيدة بالمترجم له، فقد حاول الاستفاضة في ترجمته والتوسع فيها. - خصص المؤلف كامل الترجمة -تقريبا- للإحاطة بالخصائص الفنيّة في شعر الشابي، ولم يركزّ على نشأته وظروفها إلا من خلال أسطر قليلة وردت في خاتمتها.	7	27	43	50
10 – أحمد خير الدين	- «ولد الشيخ أحمد خير الدين سنة 1334هـ بالعاصمة التونسية متسلسلا من عائلة كرجية. . .» - «وقد ألف الكتب التالية: • الجمهورية في الإسلام (كتاب اجتماعي) • العواصف والعواطف (أدب) • الغرام الصادق (رواية طبعت منذ عامين)».	- ركّز المترجم على امتداد صفحتين على نشأة الشاعر وأصله ومراحله التعليمية. - لم يشر المترجم مجرّد الاشارة إلى شعر الشاعر واكتفى بإيراد بعض عناوين كتبه التي تختصّ بمجالات أدبية أخرىّ.	3	7	16	19

11 - محمد مناشو	- «. . . وكان ميّالا إلى الأدب والبحوث الاجتماعية، فكتب كثيرا ونشرت له الصحف القصائد البديعة ففاح ذكره وانتشر عرفه رغم تخفيه وميله إلى الانزواء. . .» -» عرفنا الأستاذ أيام كنا نثني ركبتينا على حصير المعهد الزيتوني لتلقى العلم فكان أستاذنا الذي نجد منه أخلاق المرشد أكثر من أخلاق المعلم فنميل إليه. . .»	- هي من الترجمات المستفيضة -نسبيا- مقارنة ببعض الترجمات السابقة (ترجمة أحمد خير الدين مثلا). - محمد مناشو هو أستاذ زين العابدين السنوسي، كما أكّد المؤلف في ترجمته فهل لهذه العلاقة بينهما من أثر أو بعض أثر في الاستفاضة في الترجمة له خاصة وأنه لم يشر إلى خصائص شعره.	8	5	7	15
12 - سالم الأكودي	- «. . . ومنذ ذلك الحين امتد قلمه للصحف فكتب في أهم الجرائد التونسية مثل (التقدم والرشدية والمعارف والمبشر والوزير ومرشد الأمة والزهرة والنهضة وصدى الساحل والاتحاد)». - « ولعل نبوغه في الخطابة اليوم أعظم ما اعتاض به عن تفوقه القديم في صياغة الأدب وقرض الشعر. . .».	ركّز السنوسي في ترجمته على بعض الأنشطة الأدبية الموازية لنشاط الشاعر الأصلي (الشعر) ككتاباته الصحفية التي خصّ بها أغلب الصحف في عصره كما اهتم بدراسة بعض خصائص الشاعر النفسية والسلوكية. -اهتم المؤلف بـ «موهبة» الخطابة التي ميزت المترجم له واستفاض في الحديث عنها، كما لم ينعل مع شعر الشاعر.	5	7	12	17
13 - علي النيفر	- «والتحق بالجامع الأعظم بعد أن عنى به والده مدّة الاثنتي عشرة سنة السالفة ولقحه بمبادئ الدين والتربية والقراءة». -». . . وكانت الضيغة العمومية والغرض الظاهر الذي ينشئ قصائده إنما هو العلم والعلماء حسب السنة المتبعة بين أبناء الجامع. . .».	قسّم المترجم الترجمة إلى قسمين: · أول اهتم بالنشأة والتحصيل العلمي · وثان ركّز على خصائص الأدب -فصّل المؤلف القول في بعض خصائص الشعر عند المترجم له - رغم أن الترجمة جاءت جدّ مقتضبة (تمتد على صفحتين).	2	6	8	10

ب - الجدول الثاني: يخص الجزء الثاني من الكتاب الصادر عن مطبعة العرب، تونس 1928.

ملاحظة: الجزء الثاني من منتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» لا يحتوي على مقدمة «تمهيدية»، مثلما هو الشأن بالنسبة للجزء الأول من الكتاب وكأن التاريخ للأدب قد استوى «علما» والمنهج في ذلك لا يستوجب مثل تلك المداخل النظرية ولعل عذر المؤلف أنه قد أورد الجزءين في مجلد واحد فاكتفى بمقدمة أولى خصّ بها جزء الكتاب الأول. ولكن سبب إيرادنا الملاحظة هو الاختلاف في تاريخ طبع الجزءين الأول كان سنة 1927 والثاني بعد سنة كاملة من نشر الجزء الأول (1928) وهو ما يستوجب -في اعتقادنا- مراجعة بعض الآراء النظرية الواردة في الجزء الأول وتعديلها أو ربما معاودة تقريرها وتلك سنة دأب عليها المؤلفون في هذا المجال والمؤلف في جزئه الثاني واكتفى بمباشرة الموضوع: ساق ترجمة الشعراء ثم أورد النصوص.

الشعراء المترجم لهم مرتبين حسب ورودهم	بعض ما أورده المؤلف في الترجمة	تعاليق الترجمة	عدد صفحات الترجمة	عدد النصوص المنتخبة له	عدد صفحات النصوص الجملي	عدد صفحات الترجمة مع عدد صفحات النصوص
1 - مصطفى آغا	- «... فنشأ... في محيط البذخ والكبراء ومظاهر العناية والتجمل ونما في يسر لا شقاء فيه وقد مال إلى الأدب فدرج فيه على ما أحب...» - «وعلى قصر معاشرتنا لحضرة المترجم يمكننا أن نقول إن روح الانكماش التي يسير عليها في جميع أحواله ليست جلية فيه، بل لا بد أن تكون هناك وقائع غريبة ومصادفات شاذة دحرجته إليها...».	-ركز المؤلف على أهم خصائص النشأة كما اهتم بدراسة بعض الجوانب النفسية والاخلاقية التي تميز الشاعر. -أورد المؤلف في ترجمته بعض الخصائص الفنية التي تخص شعر الشاعر وقد استقى ذلك من بعض نماذجه الشعرية كقصيدة «البريء المضطهد» وقصيدته «هند وأليس»	5	14	13	18
2 - محمد بوشربية	- «ولد مترجمنا في بيت كدّ وعمل بمدينة القيروان»... وقد نشرت له أهم الصحف الوطنية قصائد بديعة أواخر مدّة دراسته كما أنه كان محرّرا بجريدة (القيروان)». - «وهكذا تراه في أدبه دائب الحماس السودوي حتى لتكاد تحسبه آيسا من كل إصلاح ويكاد يمثل في عصفه ذاك دور المنتقم من هذا الجيل الضال».	- قسّم الترجمة إلى قسمين: * أول يختص بالنشأة وقد جاء موجزا * وثان يختص بالأدب - أورد المؤلف في الترجمة بعض نماذج من شعر الشاعر التي يمكن أن تساعد على تمثل اتجاهه الفني والفكري	3	48	37	40

3 - محمود بورقيبة	- «. . . وهاهو حتى كتابة هذه الأسطر لم يجتز عقبه 18 ربيعا من حياته مع أن في شاعريته ما يطرب الكبار وتعجبهم». -وهو أصغر من يترجمهم في هذا الكتاب، ومع ذلك ليس أقلهم قيمة أدبية ورقة عاطفة. . .»	-وردت الترجمة جدّ مقتضبة (صفحة واحدة) -لم يشر المؤلف إلى أية خاصية تميز شعر الشاعر	1	6	7	8
4 - ابراهيم بن شعبان	- «. . . وهكذا رفت الشيخ ابراهيم بعد أن تقدم إلى الامتحان النهائي فانقطع عن العلم واحترف التجارة». - «وكان قد ألف رواية بسط بها مواقف الاعتصاب أسماها (قطائع المقامرة)، إلا أن الحكومة تعرضت في إظهارها إذ ذاك فأصدر كتاب(اللواء) الذي بسط فيه للعموم حقائق الدين. . .».	-ركّز المؤلف على النشأة وبعض ملامح من النشاط السياسي للشاعر. - أشار المترجم إلى بعض المؤلفات الأخرى التي كتبها المترجم له ولم يشر البتة إلى بعض خصائصه في مجال الشعر.	4	6	6	10
5 - الطاهر الحداد	- «نشأ في وسط شريف لا يعرف العيش إلا من يمينه. - «في معاني صديقنا الحداد ما يغنيه عن الديباجة وهو غير مكثر من النظم. . . ولا غرو فهو صاحب كتاب العمال والحركة النقابية».	قسم الترجمة إلى قسمين: * النشأة * الأدب وقد ورد كلاهما مقتضبا. -الترجمة جدّ مقتضبة وهو ما يطرح أكثر من تساؤل عند مقارنتها بغيرها من الترجمات.	1	12	18	19
6 - عمر النيفر	-. . . وليس لنا بالشيخ اختلاط كاف حتى نبحث -كما نريد- أخلاقه وأدبه. - «ولكننا نعرف عنه حب الأدب ورغبة التطوّر المناسب».	- الترجمة جدّ مقتضبة ولعل السبب في ذلك هو عدم معرفة السنوسي الكافية بشخص المترجم له، وهو ما حاول تأكيده في نص الترجمة. - أهمل الإشارة إلى خصائص الشعر واكتفى بإيراد بعض الكلمات العامة ومنها معرفته حب الشاعر للأدب ورغبته في تطويره.	1	6	9	10

7 - ابراهيم بورقعة	- «. . . كان معروفا بمماحكاته وبجاجته في بحوثه، حتى عرف بالشذوذ، وهدّد بالطرد من المعهد. . .» -» وقد عرفنا أنه بصدد تأليف (معجم الرجال التوزريين)، وهو عمل شاق لتفرده به.»	- ترجمة جدّ مقتضبة تركزت على النشأة ومراحل التعليم وبعض الأنشطة الأدبية الموازية لشعر الشاعر. -توسع في الإشارة إلى بعض جهود الشاعر في مجالات البحث والصحافة ولم يشر إلى شعره أيما إشارة.	2	4	4	6
8 - محمد بن جعفر	- «كان معاصرا لنا في الدراسة بالكلية الزيتونية» - لا تكاد تظفر لحضرته بغير الغزليات الرقيقة وهو فيها إنما يتهيب الجمال لذاته. . .»	- ترجمة مقتضبة جدا قسمها إلى قسمين كل قسم لا يكاد يتجاوز بضعة أسطر: * النشأة * الأدب - لم يتجاوز المؤلف الثلاثة أسطر -أو أقل- في حديثه عن شعر الشاعر.	1	9	15	16

الاستنتاجات :

إن جملة المعطيات المتوافرة في الجدولين السابقين تثير أكثر من استفهام حول عيار اختيار الشعراء(60) وترتيبهم(61) وعدد النصوص المنتخبة لهم وعدد صفحاتها، والاستفهام يطال -فيما نعتقد- تلك «المختصرات» التي قُدموا بها التي تمتد على مدى صفحات عديدة في بعض الأحيان(62) لتقتصر على حيز لا يتجاوز الأسطر القليلة في أحيان أخرى(63). وهو مما أثر على كم المعلومات المتوافرة بشأنهم، هذا ولا تفوتنا الإشارة في هذا السياق إلى أنّ المتخير يجزءيه قد ضم عددا من الأسماء الشعرية التي تتفاوت قيمتها -فنيا- في أثرها على الشعر التونسي في تلك الحقبة، إذ حوى بين دفّتيه نصوصا لشعراء طبعوا الثلث الأول من القرن الفائت بطابعهم على غرار محمد الشاذلي خزندار ومصطفى آغا والهادي المدني وحسين الجزيري وأبي القاسم الشابي، في مقابل آخرين أقل أثرا على واقع الشعر. وهذه حقيقة أقرها السنوسي في ترجمته لبعض منهم – من أمثال: صالح النيفر وسالم الأكودي وعلي النيفر وعمر النيفر وإبراهيم بورقعة ومحمد بن جعفر، وهو مما أثر فيما نحسب على كمّ النصوص المنتخبة لكل شاعر. فمن خلال نظرة فاحصة لقائمة النصوص نلاحظ يسرا مبلغ التفاوت بين عددها المنتخب لكل شاعر تفاوتا يتأرجح بين وفرة تجلب الانتباه وتثير عديد الأسئلة وقلة لافتة وداعية للاستفهام أيضا، وتمثيلنا على ذلك نقتطفه مما جاء في الجدولين السابقين. ففي الجدول الأول نجد أنّ السنوسي قد انتخب لأبي القاسم الشابي (27 نصا) في مقابل انتقائه خمسة (5 نصوص) لمحمد مناشو وستة نصوص لمحمد المكي بن حسين وسبعة نصوص لصالح النيفر وقد بلغ التفاوت حدّه في الجزء الثاني من «المتخير» عندما انتخب لمحمد بوشربية (48 نصا) في مقابل أربعة (4 نصوص) لإبراهيم بورقعة وستة (6 نصوص) لإبراهيم بن شعبان، فهل من سرّ وراء هذا التفاوت الحاصل بين عدد النصوص المنتخبة للشعراء؟

لعله بإمكاننا أن نكشف ذلك السر في ما يتعلق بأبي القاسم الشابي، فنقول تجوزا إن زين العابدين السنوسي قد تفطن «بحدسه» و «طبيعته النقدية» إلى تفرّد تلك

النصوص وتميزها مما يمكن أن يضفي على صاحبها لقب شاعر «بامتياز» ولكن ماذا عن نصوص أبي شربية؟ وما هو سرّ هذا العدد الكبير من النصوص المنتخبة له؟

لعل المبرر المنطقي و «المادي» الوحيد الذي نملكه بين أيدينا والذي استخلصناه من طبيعة هذه القصائد الواردة في الجزء الثاني من المتخير أن أغلبها من المقطوعات الصغيرة أو لنقل من «القصائد الشذرات» التي لا يمكن -بأية حال- أن تتجاوز الأربعة أو الخمسة أبيات(64) على عكس الشابي الذي انتخب له المؤلف جملة من القصائد الطوال(65). تلك هي أهم الاستنتاجات، لكن بقي أن نثير جملة من ملاحظات جوهرية نؤكد وجوبها في هذا السياق وهي ملاحظات تتعلق بالمنهج الذي اعتمده السنوسي في تأليفه منتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» فقارئ الكتاب يجد نفسه مدفوعا إلى التساؤل عن بعض المفاهيم التي استند إليها واضع المتخير. فمفهومه للأدب وتاريخه مقاييس اختياره الشعراء الممثلين للشعر في الثلث الأول من القرن العشرين ومنهجه في تعامله مع هؤلاء الأعلام وغير ذلك من القضايا التي تستدعي -فيما نرى- إبداء الرأي والتعمق في دراستها هو مما يدفعنا إلى تقرير ما يلي:

- إنّ عمل السنوسي يمكن اعتباره عملا توثيقيا - بالدرجة الأولى- فيه عرّف بأهم الشعراء في الثلث الأول من القرن العشرين، وبسط نصوصهم وهو عمل ليس باليسير. فليس من الهيّن أن يتعقب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود وهو مما يؤكد نجاعة البعد التوثيقي للكتاب إذ قدّم المؤلف صورة «واضحة» عن واقع الشعر في تلك الحقبة، خاصة وقد أربى عدد الشعراء الذين ترجم لهم وقدّم نصوصهم في الجزء الأول والثاني من منتخبة على(21 شاعرا) (66).

- إنّ نجاعة هذا «البعد التوثيقي» لا تنفي وجود أكثر من خلل في هذا «التوثيق»، وهو ما تجلى من خلال المقارنات السابقة فيما يختص بدواعي اختيار الشعراء وتمايز مختصرات الترجمة وعدد النصوص المنتخبة...

- إنّ مسألة «النقص» هي مما تزخر به مؤلفات تاريخ الأدب ولكنها جدّ لافتة في عمل زين العابدين السنوسي (هذا إذا اعتبرنا أن متخيّره يندرج في إطار مؤلفات «تاريخ الأدب») خاصة والنقص في الكتاب هو مما لا يمكن أن نوجز فيه بالملاحظة السريعة والإيماءة العجلي.

- إن مسألة التأريخ للأدب وتحقيب حقبه مسألة دقيقة وشائكة(67) وتبدو في متخير السنوسي واضحة وتكفي -ههنا- الإشارة إلى طريقة ترجمته لشعراء الثلث الأول من القرن العشرين وتتمثل هذه الطريقة -كما أسلفنا الذكر- في:

- الاقتصار في محاولته تحقيب الأدب التونسي على التحديد الزمني الذي يعرّف بعصر الأديب والمراحل التي مرّ بها في حياته وما توالى عليه من فترات مع انتخاب جملة من نصوصه الشعرية.
- التفاوت «الكمي» و «النوعي» بين الترجمات
- التفاوت بين عدد النصوص المنتخبة لكل شاعر

وخلاصة كل ذلك أنّ المنهج الذي اعتمده المؤلف في بناء متخيّره هو مما ينأى بالكتاب عن دائرة تاريخ الأدب ويخرج به عن نطاق تحقيب أطواره ومراحله (ذلك هو المسعى الأساسي الذي هدف إليه السنوسي من خلال مؤلفه)، ليقرّبه من كتب التراجم إذ أنّه -وهذا اعتقادنا بعد دراسة مستفيضة- يخالف كتب تاريخ الأدب ويحيد عن منهجها (باستثناء تلك المقدمة التي مهد بها الجزء الأول من الكتاب) وهو مما يجعله إلى خانة الانطباعية والتوثيقية أقرب، إذ يفتقر إلى كل بعد تحليلي تقييمي وتأليفي.

خاتمة :

لقد كان الغرض الأساسي من هذه القراءة لمنتخب «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» الإشارة إلى قضية جدّ مهمة وهي قضية تأريخ الأدب -ونعني به التأريخ للأدب ونقده- فهذا «النشاط» كان ولا يزال من أهم الوسائل لتوضيح المؤثرات التي توالت وأثرت في عقلية

الأمة وثبتت في ذاكرتها، ولتوضيح الآثار التي تركتها هي في غيرها من الشعوب. كما أنه -أي تاريخ الأدب- أداة للتعريف بشخصياتها وأعلامها وعباقرتها ومبدعيها، وهو -وفقا لهذا التصوّر- فعالية ضبط وتنسيق إبداعي وفكري للأداء الثقافي عموما ثم إنه -من حيث وظيفته- مساهمة جد ناجعة في عملية صنع وعي عام ونهوض قيمي وتذوق جمالي... ومحاولة زين العابدين السنوسي لم تخرج عن نطاق هذه المساهمة والفعالية فالعمل ليس باليسر، فليس من الهيّن أن يتعقب باحث بمفرده تاريخ الأدب على امتداد ثلاثة عقود، كما أن جملة النقائص التي يمكن أن تشوب المحاولة لا يمكن أن تحجب -بأية حال- قيمة تلك الخصائص المرافقة لها، خصوصا الاستكشاف والريادة في مجال تاريخ الأدب التونسي منطلقة بدايات القرن العشرين ونهايته الثلث الأول منه.

المصادر والمراجع

1) أنظر: حسين الواد: «في تاريخ الأدب مفاهيم ومناهج» دار المعرفة للنشر، تونس، 1980

2) والده هو: محمد السنوسي (1848-1898)، مؤلف كتاب «مجمع الدواوين التونسية».

3) للوقوف على قيمة الجهود التي بذلها السنوسي في خدمة الأدب التونسي، انظر ما يورده جعفر ماجد في قول له يصف هذه المجلة: «... هي سيدة المجلات في ذلك العهد منبر الجيل وحاملة مشعل النهضة الأدبية فقد استطاعت بأعدادها التسعة والستين أن تنفخ الحماس في الأدباء الشبان وكان لها الفضل في الكشف عن بعضهم والتعريف به للجمهور مثل أبي القاسم الشابي وساندت حركة التجديد فأيدت الطاهر الحداد في دعوته إلى تحرير المرأة من خلال كتابه الخطير «امرأتنا في الشريعة والمجتمع»، والشابي الذي دعا في محاضرته «الخيال الشعري عند العرب» إلى خلق أدب جديد وتقدم بآراء في الأدب العربي أثارت حفيظة المحافظين وبالرغم من أن «العالم الأدبي» كانت تشبه بمجلة «الرسالة» للزيات، حتى في الإخراج والحجم فقد كانت لها مبادرات في مجال الشعر تجعلها أقرب إلى مجلة «أبولو» في محاولاتها التجديدية... لمزيد التفصيل راجع فصل «الأدب التونسي فيما بين الحربين» الوارد ضمن كتاب «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» مطبعة بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ص 41-42.

4) م، س، ص 41.

5) من ذلك المقدمة التي كتبها للجزء الثاني من ديوان الشاذلي خزندار والتي وسمها بـ تكون الأدب العربي ووجوب تطوره لمزيد التدقيق انظر محمد الشاذلي خزندار «الديوان» ج1 طبعة، مطبعة دار العرب تونس، 1923 وقد علق أحد النقاد على شاهد أورده من هذه المقدمة بقوله: «من مقدمة خطيرة لم يهتم بها الدارسون كتبها السنوسي لديوان خزندار راجع كتاب حمادي صمود من تجليات الخطاب الأدبي قضايا تطبيقية دار قرطاج، تونس 1999 ص31، هامش عدد 3

6) الأدب التونسي فيما بين الحرمين، لجعفر ماجد راجع «تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر» طبعة بيت الحكمة قرطاج تونس 1993 ص 43

7) م، ن، ص،ن

8) زين العابدين السنوسي: «الأدب التونسي في القرن الرابع عشر» مطبعة العرب تونس 1927 ج1 ص3

9) الكتاب يحتوي على مقدمتين الأولى لمحمد البهلي النيال وتمتد على ست صفحات والثانية تحت عنوان مقدمة الكتاب لصاحبها زين العابدين السنوسي

10) تجدر الإشارة في هذا السياق إلى أننا لن نتعمق في قراءة هذه المقدمة الأولى لأن التعمق قد يخرج بنا عن إطار هذه القراءة

11) هذا العنوان مخالف للعنوان الأصلي الذي وضعه السنوسي ولكن المقدم سعى إلى إعادة تركيب العنوان

12) الأدب التونسي في القرن الرابع عشر ص 6

13) م، ن، ص،ن
14) م، ن، ص،ن
15) لنا في مقدمتي «تاريخ الأدب العربي» لرجيس بلاشير وكارل بروكلمان مثالان دالان على أهمية الأطر النظرية في مصنفات تاريخ الأدب
16) م، ن، ص،ص 10-11
17) م،ن،ص، 11
18) م،ن،ص، 14
19) م،ن،ص،ن
20) م،ن،ص،ن
21) م،ن،ص، 14
22) م،ن،ص،ن
23) م،ن،ص،ن
24) م،ن،ص، 15
25) م،ن،ص، 15
26) م،ن،ص، 16
27) م،ن،ص، 14
28) م،ن،ص،ن
29) العبارة للسنوسي أوردها في «مقدمته والمقصود بها (المولد المقر والمهنة الخ. . .) وأشباه ذلك ونظائره مما يترجم به للأدباء عادة
30) م،ن،ص، 14-15
31) م،ن،ص، 14
32) العبارة للسنوسي، أوردها في «مقدمة الكتاب»، ص، 12
33) م،ن،ص، 12
34) م،ن،ص، 14
35) م،ن،ص، 16
36) م،ن،ص،ن
37) م،ن،ص، 17
. لقد فصّل السنوسي القول في هذه الظاهرة ضمن هامش أورده، وقد ارتأينا سعيا إلى التوضيح نقله على صورته، يقول: «نذكر من ذلك أننا كنا نشرنا قصيدة في وصف الربيع والإشادة بتفرزاته (هكذا)، للسيد. . . في التقويم الاجتماعي لسنة 1345، فما راعنا إلا أنه كتب على صفحات بعض الصحف يتبرّأ من إرادة النشر لتلك القطعة مع أنه لم يصبح بعد موظفا رسميا في الحكومة، بل لا زال في أثناء مدة التطوع لدى العدلية التونسية، وقد أبينا تصديق هذا التعليل لإنكاره ذاك، ولكن تقويم أخيه صدَر إثر تقويمنا دون أن يكون له ذكر فيه أنّ جميع التقاويم السالفة كانت مسرحا لنشر قصائده العذبة، على أننا لا نلومه شخصيا على ذلك التصرّف، فإن اللوم واقع على من روّج هاته الأضاليل المشؤومة، وحريّ بالحكومة أن تعلن بقانون الموظفين حتى يكون الإنسان على بينة من حقوقه وواجباته فلا يُضيّع على الأمة حقوقا لا يملكها شخصيّا «لمزيد التدقيق راجع: «مقدمة الكتاب، صفحة 17، هامش عدد 1
38) يورد السنوسي ما يلي: «أضف إلى ذلك وهما لا يزال يسود أوساطنا فيزيد هذا الشعب فقرا في الرجال ويزيد المستعدّين تقهقرا في الفكرة والمران. . .»راجع،م،س،ص، 16
39) م،ن،ص، 15
40) م،ن،ص، 14
41) م،ن،ص، 12
42) م،ن،ص، ن
43) م،ن،ص، ن

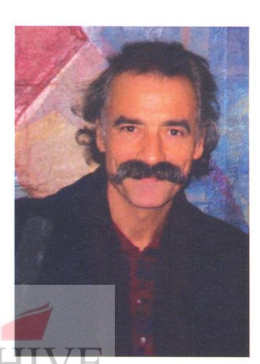
44) م،ن،ص، 12
45) م،ن،ص، ن
46) م،ن،ص، 17
47) م،ن،ص، ن
48) م،ن،ص، 17-18
49) م،ن،ص، 18
50) م،ن،ص، 19
51) م،ن،ص، ن
52) م،ن،ص، ن
53) م،ن،ص، ن
54) م،ن،ص، ن
55) م،ن،ص، ن
56) م،ن،ص، 19-20
57) م،ن،ص، 20
58) العبارة للسنوسي اقتطفت من المقدمة، ص، 20
59) نقصد بهما : مقدمة محمد البهلي النيال ومقدمة السنوسي
60) لم يقدم المؤلف مبرّرا لاختياره الشعراء، رغم تذرّعه بكونه يضع «منتخبا» يخضع فيه لذائقته الشخصية يقول في ص 17 من الجزء الأول: «لعل أهون ما حملنا في تأليف كتابنا انتقاء ما ننشر»، هذا وقد اعترف المؤلف في عديد المواضع بعدم معرفته بالشاعر وشعره يقول في ترجمته لعمر النيفر: «وليس لنا بالشيخ اختلاط كاف حتى نبحث كما نريد اخلاقه» لمزيد التفصيل راجع الجزء الثاني، ص 129
61) يبرر السنوسي «لا منطقية» الترتيب الذي توخاه لإدراج الشعراء في متخيّره بالقول التالي: «حاولت أن أرتب أشخاص كل جزء على حروف (أبجد) إلاّ أنّ جمع الأدب وتأخر البعض عن الإجابة حال دون ذلك فقدمت من تيسر دون نظر لشيء غير الإمكان»، وهو تبرير غير منطقي -في نظرنا- لأنه كان بامكانه الانتظار حتى يجمع مادة كتابه كاملة ويتمكن من الاحاطة بجملة من المعطيات عن الشعراء الذين تأخروا في الرّد ومن ثمة ترتيبهم ترتيبا منطقيا، هذا وتزيد شكوكنا في هذا المجال إذا عملنا أن محمد الشاذلي خزندار (وهو من الشعراء المنتخبة نصوصهم) قد ساعد المؤلف في تصحيح الكتاب كله يقول السنوسي تحت لافتة (شكرا) في الصفحة الخامسة من الكتاب: «فقد تطوّع بتصحيح الكتاب كله والإشراف على منتقآته وجمعه» هذا وقد وردت ترجمة خزندار وأشعاره في المرتبة الأولى من الجزء الأول من الكتاب !!!.
62) من ذلك تلك الترجمات الواردة في جزء 1 من الكتاب والتي خصّ بها كلاّ من محمد الفائز القيرواني (6 ص) وأبو الحسن بن شعبان (6 ص) وسعيد أبو بكر (8 ص) والهادي المدني (8 ص) وأبو القاسم الشابي (7 صفحات).
63) نذكر منها ترجمته في الجزء الأول لـ: عمر النيفر (2 صفحات) ومحمد المكي بن شعبان (3 صفحات) وترجمته في الجزء الثاني لكل الشعراء: الطاهر الحداد (صفحة واحدة) ابراهيم بورقعة (عدد2 صفحات) محمد بن جعفر (صفحة واحدة) محمود بورقيبة (صفحة واحدة) وعمر النيفر (صفحة واحدة).
64) أحصينا له في هذا المجال (24 قصيدا) مما يمكن أن يعد من الشذرات، لمزيد التفصيل راجع الجزء الثاني من المتخير ص ص 49-89
65) من هذه القصـــائد نذكر: «أيها الليـــل» « يا شعر» «أغنية الأحزان» «في سكون الليل» «جدول الحب» . . .
66) ترجم السنوسي في الجزء الأول من متخيرة لـ (13 شاعرا) وفي الجزء الثاني لـ ثمانية (8 شعراء).
67) انظر في ذلك مثلا: حسين الواد «في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج، دار المعرفة للنشر، تونس 1980.

هجـرة المثيـر الجمـالي
بين الثّوابت الاصطلاحيّة والتحوّلات الإجرائيّة
عند علي ناصف الطرابلسي



صالح عامري

باحث، تونس



علي ناصف الطرابلسي 1948 – 2008

ليس صمت الحياة، هنا، هو الذي يقول الحقيقة.
يقولها صمت الموت.
أيتها الحياة...لا يموت إلاّ الموت.

أدونيس

التقديم :

شغلني قبل هذه الكلمات، على نحو خاص، تقديم **الفنان علي ناصف الطرابلسي**، والحال أن الكلام عن الكلام صعب. كيف لي أن أقدم صرحا نهل التصميم من نهر الفن الرافدي وارتوى التشكيل من بحر قرطاج... وقد يكون الأمر أكثر عسرا لما يتراهن التقديم مع التمثيل مثيراته المهاجرة بين الثوابت الاصطلاحية والتحولات الإجرائية للمدركات البصرية. فما تزال خطوط الفكر الجمالي تسائلنا في أقصى منعطفات المؤلف المرئي. تساؤلات تستعجل فينا إمكان الجواب لعتق عبارات الرثاء من ترهّلها اللفظي وتقديم التجربة من منظور التأصيل الفني لمرجعية نجد تأثيرها الجمالي في مثيرات الطرابلسي.

إن ممارسة **علي ناصف** الإجرائية للخط العربي تستدعينا مادتها التشكيلية لإثبات طبيعة المثير الجمالي للخط المغربي بعدما تم وسم مفاهيم اللوحة الخطية المغربية بخطاب إيديولوجي ونعتها باللانسبة واللاتقعيد. غير أن تنصّلها عن معيار النسبة منحها جدارة الإنتساب والتأصيل لمرجعية فكرية نسبتها الكتابة المطلقة. ذلك أن القصور الفكري تلحّف برداء هذا الخط كحلية قومية دون النظر في وإلى أصل الفكر وربطه بسياق **الكتابة المغربية** مثلما يخصها ابن خلدون في المقدمة بالبيان.

1 – إشكاليات اللوحة الخطية عند علي ناصف الطرابلسي:

يمثل الخط العربي في **تجربة علي ناصف الطرابلسي** إشكالية معاصرة تلتحق أسئلتها التشكيلية بمباحث اللوحة الخطية المغربية الحديثة. ولئن مثل سؤال تصنيف الخطوط المغربية إشكالا محوريا بين الباحثين نظرا للإختلاف الحاصل حول النسبة الفاضلة والتي تنتفي موضوعيتها في البنية الخطية إلاّ أن مبدأ الإنتساب عمّق الخلاف. إذ تشعبت التسميات وإنتسبت الخطوط إلى المدن كالأندلسي والفاسي والقيرواني. ذلك أن خط القندوسي عمّق إشكالية هوية الخط المغربي ليفتح الجدل الفكري على تجربة الخطاط. وبناء على ماسبق ذكره لم أجد من مبرر منطقي لهوية الخط في لوحات علي ناصف غيرخط الطرابلسي. ومن ثمّة حداثة السؤال:

ـ ماهي أبعاد التكوين الخطي التي يتقصّدها الطرابلسي بالبحث الاستطيقي؟

ـ وهل أنّ استدعاء التقنيات الحرفية في فضاء اللوحة الخطية متأتّ من حداثة فرضتها الضرورة الداخلية للطرابلسي أم أن الفضاءات التواصلية للمادة الإنشائية (الخط العربي) هي الّتي كوّنت الجهاز المفاهيمي للتكوين الخطي؟ ألسنا أمام مادة تراثية حيّة تكوّنت في حيّز الفضاء التشكيلي الحديث ؟ لقد كان أكبر من الحصر . . . أسئلة تدافعت بالتكوّن ليدفعنا إحراجها إلى فضاء اللوحة الخطية . مثيرات تكونت إنشائيتها وفق ثنائيات مفاهيمية : (النظام الكتابي، الزخرفي. الخط والنسيج . الخط، الشعر)- دعّمها بالإجراء التشكيلي للمصطلح الفني .

1-1 الخط بهوية المنسوب والتكوين بهوية الموزون :

يقول محمد الشريفي «**الخطوط الموزونة هي الخطوط التي ابتكرها الفنانون الخطاطون الذين طوّروها معتمدين على عدة من النسب التي أوجدوها تبعا لأذواقهم وحسّهم الفني**» (1) ضمن هذا الإطار تتشكل هوية اللوحة الخطية



«وعذلت أهل العشـق حتى ذقتـه
فعجبـت كيف يموت من لا يعشـق»

«لا خير في خل يخون خليلا»



تكوين خطي بالنحاس
«لا خير في خل يخون خليلا»

عند **علي ناصف الطرابلسي،** حيث يقوم التكوين الخطي الموزون وبالأساس على نسب تذوقية خاصة تتنصّل عن أي انتساب لقاعدة مرجعية محددة. إذ غالبا ما يكوّن الخطاط فضاءه بمكونات تركيبية وفقا لذوقه وحسّه الفني، ذلك ما أتى عليه الطرابلسي بالتشكيل الإجرائي. ليلغي الموضوعية النسبية مبتكرا في الآن نفسه نسبا خاصة بهيئات الحروف المشاكلة لمسألة التوازن البصري. ولعل ما أثار أنظارنا في التكوين الموزون هو اختلاف الحرف الواحد في الموضع الواحد وهو دليل قاطع من الطرابلسي على تغير هيكل الحرف بتغير حلية الخط المغربي. ليغدو الخط المغربي منسوبا إلى خاطه موزونا في نشوئه التكويني. وهنا يتأتى الطرح الجمالي لقول شربل داغر مع مضمون المنجز الخطي. **«للحرف هيئة غرافيكية، لا هيئة خطية فحسب وفق قابلية للتشكيل الحر. المنطلق والمتفلّت من أي نظام في النسب»** (2). قول يتأكد ثبته الاصطلاحي مع منجزاته الخطية.

2-1 التكوين الخطي عند الطرابلسي تكامل بين النظام الكتابي والنظام الزخرفي:

تتكامل النظم التشكيلية وتتراسل متمماتها التكوينية في فضاء اللوحة الخطية. إذ لايمكن اليوم أن نتراسل مع منجزه الفني دون معالقة توليفية من حيث هي صناعة فنية منسوبة بالخط، منظومة بالشعر. تنهض بالإجراء الإصطلاحي لمفهوم التأليف في حسن تشكيل الحروف. وبلغة أدق هي معالقة مكانية تصاهر فيها النظام الزخرفي مع النظام الكتابي. ينطلق الطرابلسي من الزخرفة المغربية بدءا بالهيكل الخطي مرورا بالتركيبة لينتهي إلى التكوين إيمانا منه بأن الوحدة الزخرفية هي الجذرالأصل للكتابة العربية. لهذا تشاكلت الوحدات التكوينية في الفضاء الخطي. ومثلما يقول «عبد الملك مرتاض» في إطار نظرية القراءة **«عناصر متشاكلة تستحيل إلى علاقة ثنائية قائمة على تمثل هذا التشاكل في مستوياته المورفولوجية والايقاعية والنسجية والحيزية جميعا»** (3).

إن الحيز الفضائي في تكوينات الطرابلسي تعددت فيه الوحدات الزخرفية كالفراغ والنص الزخرفي وصورة الكتلة الخطية ومن هنا تتأتي إشكالية البحث في هذه العناصر التشكيلية لتفكيك وحداتها الرامزة للوصول إلى المدلول الأكثر عمقا والمتصل بالدلالة الفنية.

هذا التعالق الخطي بين العناصر التكوينية، تشكل وفق نضام تركيبي جامع لأشكال خطية. والتي اتخذت طابعا زخرفيا تشاكلت بنيتها النباتية مع البنية الهندسية للحروف. حروف تتراصف هياكلها الخطية، تتكاثف، تتداخل. لتولد نسيجا إيقاعيا بصريا منسجما تتناصف أنظمته التشكيلية بين الكتابي والزخرفي.

هذا التعالق الخطي يدل على طبيعة العلاقة التجاورية بين الخط والزخرفة. فكلاهما يتحكّم في هيكلة وصياغة الحيز الفضائي وفق اتزان بصري بالرغم من اختلاف **المدركات الحسية للكتل الخطية** المتناصّة. هذا التأليف التركيبي بين الهياكل الخطية والوحدات الزخرفية دعّم الحركية البصرية في الفضاء الخطي.

حركية تكاثفت بنيتها البصرية من خلال الفعل الزخرفي وتوافقه البنيوي في هيكلة الفضاء الخطي بين المرسوم والمكتوب، بين الإطار الداخلي والإطار الخارجي، بين النص والكتلة. وبذلك يتعامل الطرابلسي مع الفراغ كمكوّن مهيكل للفضاء. ولعل ما قام به من تغيير بنيوي في مستوى تأطيرالتكوين يندرج ضمن إجرائية حديثة خالف بها القاعدة الأكاديمية المعهودة. فلم يعد الإطار مجرد ترميك للتكوين، بل غدا مساهما في دعم توازن التركيبة، مهيكلا للفضاء الخطي بعد أن كان دوره مقتصرا على إحاطة اللوحة وحصرها في حيز مغلق. وما إنزياح الإطار إلى الداخل إلا دليل على التخصيب لتقسيم الفضاء الزخرفي إلى مساحات هندسية مهيكلة بالتناسب- «**والتناسب هو تحقيق العلاقات الخطية، وتأليف الوحدات الزخرفية وإرتباط الوحدات**» (4)



تكوين خطي بالنحاس المطلي والخشب المخشش

ليمتد الإطار إلى الفضاء الداخل. وعليه فإن تخصيب الطرابلسي للإطار باعتباره مكوّنًا خطّيًا، أكسبه وجودا هندسيا نوعيا من خلال التكوين المهيكل لهذه الوحدة الفنية باعتبارها متمّما تشكيليا مفعّلا لنظام الهيئة التكوينية. وبذلك يعيد الطرابلسي دلالة الإطار في اللوحة الخطية الحديثة. ذلك أن تصميم هياكل الحروف تشكلت بنيتها بالتطعيم بين الهيئة والنسبة، إذ بتكوين البنية التصميمية يتجادل الحرف والإطار والإعجام والشكل بإتباع أسلوب الترطيب.

هذه التنقيحات المفاهيمية الموصولة ببنى الحروف تواصلت تجلياتها التكوينية إلى تركيب الأسطر والتأليف بين الكتل والفراغات، وصولا إلى التكوين التجريدي والذي تتذاوب فيه أشكال الحروف وتنصهر فيه المواد ومن أمثلة الأشكال الهندسية التي تم تكوينها بتطويع الخط المجرد في صور خطية أساسها الدوائر المتماسة والمتجاورة والخطوط المنكسرة والمتشابكة بالإضافة إلى أشكال المثلث والمربع والتي تشكلت في مهيآت الحروف. ويتناظم بصري يقسم الحيز إلى بنى خطية من حيث شكلها الهندسي والتي تمثلت بالأساس في هيئة الحرف المغربي الموشح بالزخرفة.

2- الدلالة البلاغية للنسج وبلاغة النسيج التشكيلي عند الطرابلسي :

بحسّه الإنتمائي والروحي والهووي، ودون توريط للحرف العربي والكتابة المغربية في التشكيل المتماهي لمتن اللوحة الخطية قوميا، منح الطرابلسي منجزه البصري خصائص وسيمات مغربية، جعلته يتمايز عن التصنيف، ليس على التشكيل التونسي فحسب وإنما على التشكيل العربي. معطيات تراثية عربية وإسلامية أنصفها الحضور في أكثر من مثير جمالي، لعل أهمها إستثمارًا الممكنات التعبيرية للحرف بوسم



تكوين خطي بالنحاس

«الحب لا تحلو نسائمه إلا إذا غنى الهوى ليلى»

مغربي، إضافة إلى المعطيات النسيجية التي اقترنت بخطه ككتابة تشكيلية.

كما أخص التجربة بمصطلح «النسج» بناء على ما ورد في اللغة العربية من تناسب في المعنى والخلفية الجمالية للمنجزات الخطية. و إذا ذهبنا إلى النسج لاقتربنا من منطقة الكلام للشعر. فـ«**النسج : ضم الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل**» (5) على حد تعبير إبن منظور (اللسان : نسج). ذلك أن الجاحظ يحدد : «**الشعر صناعة وضرب من النسج**» (6).

ولعل هذه التحديدات اللغوية تؤكد لنا مشروعية ربط النسج باللوحة الخطية. مفهوم اقتبسه الخطاط من صناعة الشعر الموزون بالتفعيلة وحركات الإعراب ليشاكله بصناعة الخط المنسوب بالترويسة والحروف الصائتة. طرح أسسّ به الطرابلسي لميلاد كيان تشكيلي بين جماليات الخطاط وأدبيات الشاعر ضمن رؤية جمالية تهدف إلى استثمار كل ممكنات الصور الشعرية وتركيبها خطيا في بنية بصرية، حيث يكون الشعر فاعلا ومفعلا، وهو كذلك فعل جذرّ به الطرابلسي مادية الكتابة وجدليتها كجمالية غرافيكية.



تكوين خطي بالنحاس
«زينت زينب بقد يقد   وتلاه ويلاه نهد يهد»

فإذا مددنا نظرنا صوب مادة الكتابة يتضح لنا أن طريقة الطرابلسي الخطاط، في تشكيل مادته، تشبه طريقة الشاعر على أساس أن كلاهما يهدف إلى إحداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف والتشاكل والتناسق في صياغة مادته. الشاعر وما تقتضيه الصورة الشعرية من سبك للعبارة وبلاغة في الكلام وفق تناسب لفظي بين الحروف والكلمات، والطرابلسي عن طريق ما أحدثه من تناسب وتآلف بين الخطوط والحروف، ليشاكل المعنى بالمبنى وذلك بمداعبته للحروف بالخامات وتفكيكها وإعادة صياغتها في بنية خطية قوامها التأليف آليته في ذلك التناسخ والتناسج بين الكتابة المقطعية الصوتية

للصورة الفكرية والصورة الخطية للألفاظ. وتغدو الصورة اللفظية فصلا بينهما. ومثل هذا الطرح الفني نستمد شرعيته التشكيلية من السياق الخلدوني ومثلما يقول: «**في الكتابة إنتقالا من الحروف الخطية إلى الكلمات اللفظية في الخيال. ومن الكلمات اللفظية في الخيال إلى المعاني التي في النفس، فهو ينتقل أبدا من دليل إلى دليل، من الأدلة إلى المدلولات**» (7)، لتبدو شعرية القصيدة نوعا من التشكيل المتحرر من الضوابط البلاغية، وبذلك يتوافق مبحث الطرابلسي الخطاط التشكيلي مع جماليات الكتابة. هو النص وقد أخرجه الطرابلسي من شاعرية المقاربات الذهنية ليمنحه متعة جمالية قوامها الشعرية البصرية. والتي تقوّض قصور المصطلح في إقتصاره على الشعر ليمنحه شرعية التجنيس الفني إثر الإنشاء بالخط ومنه مصطلح الإنشائية.

نجد هذا التوجه في الأعمال التي حاول فيها الفنان بناء هيكلية خطية تشيرإلى الدلالة الفنية عبر مشاكلة بصرية مدروسة تركيبة وتكوينا.

«**يا من يسائل عن فوز وصورتها**
إن كنت لم ترها فانظر إلى القمر».
«**يشتـاق قلبي إلى مليكـة**
لـو أمسـت قريبـا ممـن يطالبـهـا».

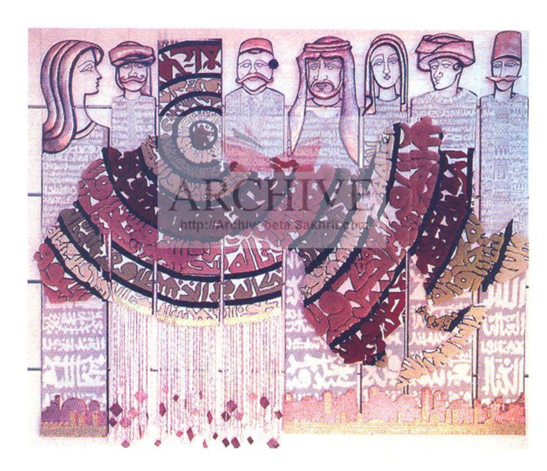
إنها مقاربة جمالية فيها يتراسل المنحوت اللغوي من أسلوب الجناس إلى الترصيع الصوري عبر مناظر الحروف المغربية. ذلك أنه أعطى هيكلا جماليا حديثا للخط المغربي من خلال البنية العمودية التي وسمت مثيراته الخطية. فكانت بذلك نظيرا للبنية الأفقية التي ميزت الخطوط المشرقية.

والمتأمل المتمعن في تجربة **علي ناصف الطرابلسي**، يقف عند نتيجة مفادها أن المنجز البصري عاش حالة بحث وتجريب طور الإنشائية، سواء على صعيد



منسوجة خطية خامتها الصوف والنحاس

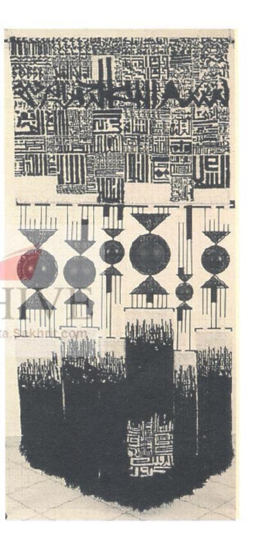
الأسلوب أوالتقنية، ذلك أن النزعة الغرافيكية ميزت أعماله التشكيلية لتمنحها حداثة مخصوصة، وعلى اختلاف صياغاتها والتقنيات اللونية والخطية المستخدمة في إنجازها. وهذا دليل قاطع وإشارة واضحة لأسبقية شخصية الخطاط لديه على شخصية النسّاج. سمة بها انتمى إلى عالم الغرافيك. وقد ساعدته في ذلك مورفولوجية الخط المغربي ومطواعيتها الجمالية مع حسن التشكيل، كما يقدم الطرابلسي نفسه نساجا غرافيكيا، يقود عناصر المنسوجة بمهارة الخطاط التشكيلي، وبحس توليفي فائق الإنسجام في معمار المنسوجة الخطية. **«هي التوليف، أو النسيج التشكيلي. فهناك الإيقاع وهناك الحركة وهناك أيضا التأليف الذي يجمع بين كافة المفردات في سياق نسيجي واحد يؤكد وحدة العمل الفني»** (8). ولتمتد المنسوجة الخطية مع قامته.



من إنجاز الراحل علي ناصف الطرابلسي (صيف 2007) لإتحاد الإذاعات العربية

مما شكل نمطا إيقاعيا ساهم في نسج المكونات الخطية وذلك بالتأليف بين متمماتها.

لقد عكف علي ناصف على استنهاض منجز بصري معاصر اتّخذ من البنية المورفولوجية للحرف المغربي مفهمة وإجراء تشكيليا، حيث تتشاكل خطوط الفكر الجمالي لتفتح حوارًا بصريًا مع المتلقي. ذلك ما تجلى بصورة واضحة في منسوجاته الفنية



الخط المفرود ختم للتخطي :

هذه النماذج المزخرفة ولئن اختلفت أشكالها إلاّ أن الجمع بينها حاصل في مستوى التكوين الخطي. هو واحد في صيغة الجمع، مادته الخط وموضوعه التكوين بكتابة مغربية مزخرفة. ولعل ما يؤكد أسبقية الفعل الزخرفي كنظام تكويني قبل أن يكون نظاما كتابيا. هي أسبقية بحث الطرابلسي في الكيانات الهندسية للخط كوحدة زخرفيه مهيكلة للفضاء قبل أن يتهيكل على هيئة الصورة الخطية للحرف. هذا المبحث الجمالي جاء إجراؤه الفني مدعوما بطرح فني نجد صداه في كلام «شاكر حسن آل سعيد» مؤكدا أن: «**أهمية الحرف العربي نفسه كونه عنصرا زخرفيا ثم تكوينيا في العمل الفني**» (9).

ولئن قسّم الطرابلسي فضاءه الهندسي إلى علاقات تجاورية إلاّ أن عنصر تأليف المفردات الزخرفية في الحيّز الفضائي يجعلنا أمام مرجعيات فكرية موصولة بمفاهيم المادة الإنشائية.

إن مثيرات الطرابلسي تثير التفكير لتقف بك عند عتبات السؤال الموصول بالبنية الخطية والتي تمّ استحداثها وفق مشاكلة زخرفية قوامها الكتابة المغربية. «**فالكتابة تجعل «الكلمات» تظهر مشابهة للأشياء لأننا نفكر بها من حيث هي علامات مرئية تشير إلى «كلمات» يقرأها من يفهم تلك العلامات، إننا نستطيع أن نرى ونلمس كلمات منقوشة**» (10).

ذلك أن النظام الزخرفي في المنجز الخطي مهّد للتكوين ولهيكلة الفضاء الخطي بالأساس، إذ بتداخل هذه العناصرالتكوينية وتشابكها مع المتممات التشكيلية كآليات إجرائية، تعمق مبحث التكوين الخطي في ترتيب الوحدات الهندسية بهيكلة الحيز الفضائي إلى منظومة تشكيلية فيها تتراكب وحدات الزخرفة مع عناصر الكتابة الخطية. ولعلّ الجدير بالملاحظة هو طبيعة هيكلة الحيز وفق مشاكلة خطية بين النظامين في إطار تكوين خطي متناص. ومثلما يقول عفيف بهنسي. **«هما متجاوران حميمان هما نصّان متناصّان لكل دوره في الصياغة الجمالية الشاملة للخط العربي»** (11).

لقد نوع الطرابلسي في اختياراته النصية تصميما وتصويرا، خطا وكتابة، ذلك أن نشوءها اقترن بمعالقة هندسية قوامها تصوير حركات الخط والذي يتحرك على غير علم منا ومنه على حد السواء، ولئن استقرت به الوظيفة عند معالقة خطية محملة بالدلالة رهانها تصوير المعاني، إلا أن الخط لم يستقر له قرار. ليتخطى الطرابلسي جميع المعالقات معلقا همته بالعلامات من حيث هي معالقة غرافيكية رهانها التشكيل في فضاء جمالي يتعالق فيه التصوير بالنسيج ويتعاشق فيه الخط مع الشعر. ولعل الطبيعة المورفولوجية للخط كثيرا ما تسائلنا في منعطفات السؤال، وإذا حاولنا تصنيفه فلا هو منسوب من حيث التجويد، ولا هو موزون من حيث الترطيب، ولا هو منظوم من حيث التدبير. لقد أراده الطرابلسي خطا مفرودا مفتوحا على كيانات تشكيلية رهانها الكتابة الغرافيكية. **«إنه ممارسة للتجاوز من خلال العلاقة المعقودة ما بين الذات والعالم الخارجي، بحيث لاتصبح هذه العلاقة قيدا يتحجر فيه الوجود الذاتي بل يصبح علاقة متطورة وموضوعية تشعر فيه الذات بكيانها في الوجود»** (12).

لقد حاول الطرابلسي ناصفا وسم الخط العربي لتجاوز

خطيئة العقيدة لإنهاء القطيعة بين الخط والتشكيل، ومن هذا المنظور يؤسس نظرة كوسمولوجية، قائمة في أصلها على الحرف كرافد مغربي باعتباره نظاما علاميا مفرودًا، مفتوحا على المختبر الجمالي.

إن **علي ناصف الطرابلسي**، لايمثل فن الخط المغربي بل الثقافة الخطية في الكتابة المغربية. كتابة ينسج فيها المعنى خطيا بخامات تشكيلية، حيث تبدو الحروف كأنها فيض لنسيج الفكرالتشكيلي، وكأن الطرابلسي يخطها بالقلم، ثم يعيد نسجها باليد. فلا المداد ينبغي له أن يدرك المخطوطة ولا المنسوجة ينبغي لها أن تدرك الخيط، والكل في حياكة الديباجة ينسجون. لتغدو حركة اللغة الشعرية منصهرة في تثويرالمادة بالخامة، متورطة دلاليا في بلاغة النسج بصناعة الخط المفرود. من هذا التعالق يضخّ مثيره الجمالي صميم الفكر والذهنية الإستيطيقية. مات باحثا عن وجوده ولكن **«لايموت إلاّ الموت» (13)** هكذا يمكن القول إن المثير الجمالي، فنيا، ولادة دائمة حتى في موته وبعدها أيضا.

كلمات أخرى ألح عليّ تراسلها الفني وتجربة الطرابلسي. أستعيرها من أدونيس لتكون أنصف ختم له كنظير بصري لبلاغة **«لايموت إلاّ الموت»**. **«لا ثقافة هنا، إلاّ ثقافة الأثر»**. ولكنه أثر ليس كهو، غاب أثر وحضر أثر آخر.

المصادر والمراجع

محمد سعيد الشريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي. دمشق بيروت ط1 1998 ص 285.

شربل داغر، الحروفية العربية فن وهوية. طبعة أولى، بيروت 1990 ص 107.

عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة : دار الغرب وهران الجزائر، ط1 ،2003، ص 247.

محي طالو، الفنون الزخرفية / دار دمشق سوريا ج6/ ط3/ سوريا 2007 / ص 11.

ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1982. ج1 ص297

الجاحظ كتاب الحيوان. 3. ص122.

إبن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ص 984.

خليل قويعة، فعاليات أيام الخط العربي، تاليف مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة قرطاج، تونس 2001 ص 50.

شاكر حسن آل سعيد، الفن العربي الاسلامي، تاليف محمد حسين جودي، ط1 عمان 1998 ص 170.

محمد عصفور. العقل الكتابي والماضي الشفاهي. ف 1. عالم المعرفة عدد182 الشفاهية والكتابية. المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1994 ص 59.

عفيف بهنسي. فعاليات الخط العربي تأليف مجموعة من الأساتذ ة، فعاليات أيام الخط العربي، بيت الحكمة قرطاج تونس 2001 ص126.

عادل قديح، حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة، التأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية، عدد 70/ 71 المجلس القومي للثقافة العربية جويلية أوت 1990 ص59.

الهوامش والإحالات

1) د. محمد سعيد الشريفي، اللوحات الخطية في الفن الإسلامي. دمشق بيروت ط1 1998 ص 285

2) شربل داغر، الحروفية العربية فن وهوية. طبعة أولى، بيروت 1990 ص 107.

3) عبد الملك مرتاض. نظرية القراءة : دار الغرب وهران الجزائر، ط1 ،2003، ص 4 ,247

4) محي طالو، الفنون الزخرفية / دار دمشق سوريا ج6/ ط3/ سوريا 2007 / ص 11

5) ابن قتيبة. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر. دار المعارف بمصر 1982. ج1 ص297

6) الجاحظ كتاب الحيوان. 3. ص122.

7) إبن خلدون. مقدمة ابن خلدون. ص 984

8) خليل قويعة، فعاليات أيام الخط العربي، تاليف مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة قرطاج، تونس 2001 ص 50

9) شاكر حسن آل سعيد، الفن العربي الاسلامي، تاليف محمد حسين جودي، ط1 عمان 1998 ص 170

10) د. محمد عصفور. العقل الكتابي والماضي الشفاهي. فصل 1. عالم المعرفة عدد182 الشفاهية والكتابية. المركز الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1994 ص 59

11) عفيف بهنسي فعاليات الخط العربي تأليف مجموعة من الا سا تذ ة، فعاليات أيام الخط العربي، بيت الحكمة قرطاج تونس 2001 ص126

12) عادل قديح، حول البنية الجمالية للخط العربي، مجلة الوحدة، التأصيل والتحديث في الفنون التشكيلية، عدد 70/ 71 المجلس القومي للثقافة العربية جويلية أوت 1990 ص59

13) أدونيس. ليس الماء وحده جوابا عن العطش. دبي الثقافية أكتوبر2008 ص88

الشّيخ محمّد الفاضل ابن عاشور وإصلاح التعليم الزّيتوني

أنظار تحليليّة في تقريره الذي عرضه في المؤتمر الأوّل لجمعيّة طلبة شمال إفريقيا المسلمين المنعقد بتونس من 20 إلى 22 أوت 1931

أبو القاسم العليوي (*)

من أوْجُه الفَرَادة والتميّز في شخصيّة الشيْخ مُحمد الفاضل ابن عاشور (1909 - 1970) أنّه حقّق في مسيرته الزّاخرة بضروب العطاء العلميّ السّخيّ، ما لم يُتح لغيْره من الأعلام من نجاح في إحكام الوَصل بيْن خَوالد المبادئ والقيم، وما كان له من المواقف، والمبـادرات، والأدوار التي لم يَحْظَ بعضُها، إلى الآن، بالقدر الذي تستحقّ من عناية الدّارسين.

وإسهامًا في تحليل البعض ممّا لم يزل بحاجة إلى الدّرس المعمّق من سديد رؤاه، نتصدّى في هذا البحث المتواضع لتجلية أبعاد دوْره الذي كان محْوَريًا بحقّ في إصلاح التعليم الزّيتوني.

فلقد كانت مشاركته في مؤتمر طلبة شمال إفريقيا المسلمين المنعقد بتونس «لأوّل مرّة تحت إشراف الجمعية الخلدونية في ربيع الثاني 1350 هـ/ أغسطس [أوت] 1931» (1) من أهمّ نشاطاته الفكرية والاجتماعية الأولى التي لفت بها أنظار النّخبة التونسيّة بما استقام له من حُسن الجمع بين حماس الشّباب، وعمق النّظر، وطرافة البيان.

وقد تلا هذا الإسهام أولى مشاركاته في الحياة العامّة، وبخاصّة منها محاضرته الأولى التي برز بها خطيبا قديرًا، آسر الفصاحة، والتي ألقاها سنة 1930، على منبر هذه الجمعية التي أتاحت له أن ينخرط انخراطا فاعلاً في الحياة الفكريّة، والحَراك الاجتماعي، وأن ينسج من صلاة التفاعل والتكامل مع من كان في صميمها من المنتمين إلى الجيل السّابق، ومع من كانوا من جيله من الزيتونيين والدّارسين بالكليّات الفرنسية مَا جعله، وهو في بواكير الشباب، في بداية العقد الثاني من عمره، من العاملين، باجتهاد وحزم،

*) جامعي، تونس

على تمثيل الرّوح الإصلاحية السّارية في المجتمع التونسي، منذ ظهور إصلاحات خير الدّين (1822 - 1890) التي أراد بها تجسيد مشروعه التحديثي الذي حدّد مقوّماته، وضبط غاياته في مقدّمة كتابه الشهير «أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك»، الصّادر سنة 1867.

ولقد تأصّلت هذه الرّوح الإصلاحية في الأجيال المتعاقبة، منذ سبعينات القرن التّاسع عشر، وتبدّت، وهّاجة، قويّة، في الإقبال غيْر المسبوق على العلم الذي به نماءُ وسائلها، وزكاءُ تأثيرها في مسيرة المجتمع.

ونتج عن هذا الإقبال الكبير تزايد مطّرد في عدد المتعلّمين في المستوَيْن الابتدائي والثانوي، وحرصٌ شديد على مزاولة التّعليم العَالي، في الجامعة الزيتونية، وفي فرنسا، لم يعادلهما غيْر الإنشغال بتعزيز قوة الكمّ بقوّة الكيْف في الخدمات التربوية المسداة داخل البلاد، وبتوظيف كفاءات العائدين من الخارج بعد التخرّج في تسديد السعي إلى تطوير بُنى المجتمع تطويرًا متوازنًا يتحقّق به رقيّه الحضاري المنشود في كنف الإعتصام بهويته لغة، ودينا، وثقافة، وتطلعات معبّرة عن المصالح المشتركة.

وكان هذا الانشغال قدرًا مشتركا بيْن الزيتونيّين والمدرّسيين. كما كان من أبلغ مظاهر القوّة الاجتماعية الجديدة المتمثّلة في الشباب المتعلّم الذي أخذ دوره يتعاظم في إغناء التفكير في كلّ ما يتّصل بالشّأن العام، بعد عهود طويلة كانت فيها معالجة القضايا الاجتماعية قَصْرًا على من تخطّوا طوْر الشبيبة، وغُلِّبت فيها قيمة السنّ على «قيم المعارف والمدارك» (2).

وقد شكّل المُؤتمر الأوّل لجمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين دلالة ساطعة على عُمْق إيمان، «كُلّ من الطائفتيْن المدرسيّة والزيتونيّة بما بيْنها وبيْن الأخرىَ من التّلاقي حيْث تحرّكت الأولى في سبيل المحافظة على العروبة، وتحرّكت الثانية في سبيل ترقية التعليم [. . . . .] فكان [هذا المؤتمر] مظهرًا لتوحّد الشباب على اختلاف مشاربه في تأييد حركة الإصلاح، ولانسْجام برامج العمل في أقطار المغرب العربي. وسارت الأمّة كلّها وراء شبابها في ذلك السّبيل، وارتاح المفكّرون ارتياحا عظيما لهذا الاتّحاد الذي أعرب عنه الخطباء والشّعراء في الاحتفالات والاقتبالات التي أُقيمت بمناسبة ذلك المؤتمر، فاستقرّت بذلك القيادة الفكريّة في الشّباب» (3).

في هذا المؤتمر الذي تابعت النّخبة التونسية، والنخبتان المغربية، والجزائرية أشغاله بكبير الإهتمام، مُحِّضت جلسة عامّة لتحليل أوضاع التعليم بكلٍ من جامع الزيتونة المعمور، وجامع القرويّين، وتحديد الأسباب الكفيلة بإصلاحه بما يجعله مقوِّم النّماء والرّقيّ المنشودَيْن، والسّبيل الأقوم إلى الحداثة غيْر المنقطعة عن الثّوابت.

وفي هـذه الجلسة بالذّات، وهي الثّانية، وكانت برئاسة الجزائريّ فرحات عبّاس، بيْنما كان علاّلة البلهوان والمنجي سليم كاتبيْن بها. عرض الشابّ الشيخ محمّد الفاضل ابن عاشور تقريره المتعلّق بإصلاح نظام التّعليم الزيتوني الذي وعى خُصوصيَاته، ووقف على دواعي تعصيره وتجويده، مرتكنا - بالخصوص - إلى تجربته الذّاتيّة طالبا نابهًا لم يمنعه اعتزازه الجمّ بالتخرّج في رحاب الجامع الأعظم الذي سيصبح، في السنة الموالية، سنة 1932 (4)، من المدرّسين المالكين به، من نقد البرامج والكتب المقرّرة، وطرائق التنظيم والتدريس، ومستفيدًا، بلا ريْب، من رؤى المنتصرين للإصلاح الجوهري من السّاسة، وكبار الإداريين، وأهل العلم؛ ومن هؤلاء والده سماحة الشيْخ محمّد الطّاهر (1877 - 1973) الذي كان أبرز المؤيّدين لمطالب الطلبة التائقين إلى التطوير والتحديث، في اللّجان المتخصّصة المشكّلة للغرض، وبخاصّة منذ سنة 1913 (5)، وفي سائر حلقات النّقاش، وفضاءات الجدل اللّذين كانا دائريْن بشأن هذا الموضوع الذي تداخلت في طرقه الاعتبارات السياسيّة، والاجتماعيّة، والعلمية، والتربوية.

وقد استهلّ الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور تقريره الذي وضعه في ستّ عشرة صفحة (6) بلمحة تاريخية ذكّر فيها بمبادرة المشير الأوّل أحمد باي (1837 - 1855) إلى تنظيم التعليم الزيتوني، في رمضان 1257/ 1842 «بعد القرون التي تطاولت على الانحطاط الفكريّ، واستفحال الجهل» (7).

وقد كان ذلك، كما قال المؤرّخ أحمد ابن أبي الضّياف (1802 - 1874) بترتيب «ثلاثين مدرّسا [. . .] نصفهم

من الحَنَفيّة، ونصفهم من المالكيّة. [...] حبّس عليْهم دخل بيْت المال، وهو إرثُ من لا عاصب له، وكتب في ذلك منشورًا بالذّهَب، وختمه بطابعه، وعلّقه عند باب الشّفاء من جامع الزيتونة» (8).

ولكنّ تأسيس أحمد باي لم يكن -على أهميّته- فاتحا لعصر جديد «في الثقافة العربيّة بتونس ولا لنهضة في أساليب التّعليم» (9) لأنّ تناول التّعليم العربي في جوْهره» (10) لم يكن من أوْكد مشاغل المجتمع التونسي الذي كان عصرئذ «بمعزل عن كلّ حركة تجديدية، لا يتطلّب أكثر من طرائق التثقيف وبرامج التعليم» (11).

والذي يمكن استخلاصه من هذه اللمحة التاريخيّة هو أنّ صاحب التّقرير يرى أنّ ما شهدته البلاد التونسية، بعد هذا التّأسيس، وبعد الإصلاحات التنظيمية (12) التي عقبته إبّان تولّي خير الدّين باشا الوزارة الكبرى (1873 - 1877) من ضروب التأثيرات الخارجية، والتحوّلات الدّاخلية التي زعزعت وتيرة الحياة الاجتماعية ببعديْها الاقتصادي والسياسي، وفتحت طوْرًا من الاضطراب غيْر المعهود كان يقتضى، بلا ريْب، ما هو أعمق وأهمّ بكثير ممّا تحقّق في مجال ترشيد الفعل التعليميّ، وتوسيع مداه.

ثمّ أشار الشيْخ إلى أنّ أعداء الإصلاح ظلوا يتحيّنون الفرص للعوْد بحالة التعليم إلى مثل ما كانت عليه من قبل حتّى أتيح لهم، في سنة 1912، منع مناقشة ما ألفوا وارتضوا منعًا قانونيا يُكرَّس به التّقليد، ويغدو به «الذي يحاول تصحيح مسألة أو إصلاح خطإ معرّضا، زيادة على السَّخَط العام والمقاومة المعتادة، لارتكاب جناية فظيعة» (13).

فمقاومة إصلاح التّعليم بلغت حدّ الحرمان من حقّ الاجتهاد بما هو إعمال للعقل، ونظر حرّ مسؤول في الظّواهر، والمسائل، يستقيم بهما الاقتدار على اكتناه طبائعها، وابتكار أسباب السّيطرة عليْها بما يجعل الإنسان، خليفة الله في الأرض، رشيد السّعي إلى تجسيد مقاصد الشريعة الغرّاء.

و«تربية الفكر على النّظر والنّقد الصّحيح» (14) من أهمّ غائيات التّعليم الذي يتجاوز مجرّد التّلقين والتّحفيظ اللذيْن لا يمكن بهما وحدهما تخطّي مستوى الإجترار «والتمسّك بالقشور والخضوع لكلّ مسموع بالتّصديق» (15). ولذلك بيّن الشيْخ الشابّ، وهو يصف المنهج التربوي الذي كان مُتوخّى في تخريج التلميذ الزيتوني، أنّ هذا المنهج بحاجة شديدة إلى التطوير بإيلاء المزيد من العناية بتدريس علوم الوسائل، الضّرورية منها والتكميلية، التي لم تشتمل قائمة الموادّ التعليمية «إلاّ على أربعة أوْ خمسة» منها، هي «من العلوم الرّياضيّة [التي] تحسبها تفيد شيْئًا، حتّى إذا علمتَ أنّهم لا ينتهون في دراستها إلى نهاية المبادئ منها، أيْقنتَ بضعف أثرها في التّعليم. وليس الخلل جليًا في تسميّة هذه العلوم وعدّها، بل في معرفة تقسيمها والكتب المعَدّة لدراستها، والأساليب التي تُدرّس بها» (16).

وأهميّة هذا التنبيه إلى ضرورة الحرص على إحكام التكامل بيْن علوم المقاصد، وعلوم الوسائل لا تتبدّى، مكتملة، إلاّ بتنزيله في سياقه التّاريخي الذي لم تكن فيه الآراء والمواقف الإصلاحية هي الأقوى في المحيط الزيتوني، بل في سائر هياكل المجتمع التونسي في طوْر ما بيْن الحربيْن. وتزداد هذه الأهمّية جلاء بالتأكيد على أنّ حرص طالب زيتوني (17) في سنّ الثانية والعشرين، على ذلك حقيق بأن يُعدّ موْقفا جريئا، رائدًا، معبّرًا، من داخل المؤسّسة الزيتونية، بل من صميم بنيتها، عن نقد جيل الدّارسين لجيل المدرّسين الذين لم يكونوا منشغلين، في الأغلب، بتكوين ملكة التحليل، والتعليل، والاستنتاج، وبتزكية روح النّقد، وإنماء الاقتدار على التخريج، والاستدلال، لانبناء الطرائق التي كانوا يتوخّوْنها على الإلقاء والسّرد، والتلقين، وتهجين المحاورة، وصدّ الرّأي المغاير حتّى إذا لم يكن مخالفا.

وبإضافة عُقم هذه الطّرائق لعدم مراعاة التدرّج في توزيع الموادّ، والكتب على سنوات التعلّم، يتّضح مدى شرعيّة المطالبة بإعادة النّظر، بعمق، في هذا المراس التعليمي غيْر المجدي الذي لا يأخذ في الاعتبار نسق النموّ الذّهني عند المتعلّمين فيقرّر لهم، أحيانا، من الفنون والمسائل ما يتجاوز إمكاناتهم العقليّة، ويَقدّم، أحيانا أخرى، الأصعب منها

على الأسهل، والصّوريّ المجرّد على الواقعيّ المحسوس. «فليْس في سُلّم التّعليم بجامع الزّيتونة مقابلة في الدّرجات التي يتدرّجها التلميذ بيْن الأجزاء التي تؤلّف تلك الدّرجة من موادّ التّعليم» (18).

ويمكن اعتبار جزء من المقرّرات المعتمدة في هذا التّعليم من صنف مَا يُمَحّض للمبتدئين في حين أنّه لا يصلح لغيْر مَن أوْشكوا على ختم مرحلة التعلّم. ذلك، لأنّ أسلوب التّعليم لا يتغيّر باعتبار تقدّم المتعلّم في العمر، ودرجة التحصيل، بل يظلّ ثابتًا على نفس النّمط «من المرتبة الابتدائية إلى نهاية المرتبة العالية إلاّ بالتوسّع في حشر المسائل، والمناقشات اللّفظيّة التي يسمع التلميذ في مبادئ أمره دويّها ولا يفهم المراد، فيتولّد في نفسه أحد أمريْن: إمّا اليأس من فهم العلم أو القناعة بما لا يفهم، والاكتفاء بترديد ما يطِنّ بأذنه أو يقع تحت بصره» (19).

أمّا الشّروح التي قد تتخلّل الدّروس فهي، على تفاوت درجات أصحابها، ومنازلهم العلميّة، أقرب إلى شرح اللّفظ من تحليل المواضيع والأفكار. وقد تستحيل إلى «خروج عن دائرة العلم» (20). أو إلى ذكر «خوارق العادات والكرامات، كخُروج الصّوْت من حجر بلا قرع» (21) حتّى لا ترى التّلميذ وهو «ينقل نقلا إلاّ ويذيّله بالإذعان والتّصديق إجلالا لدرجة قائله كائنا من كان [...] فتتعطّل كافّة مواهبه العمليّة، ولا يتمرّن فكره أبدًا على الإنتاج العلميّ، وحريّة النّقد والابتكار» (22).

إنّ صاحب التّقرير أبدى، بما ضمّنه من ملاحظات نقدية، من الآراء البيداغوجية السّديدة ما هو معدود اليوم من أهمّ مقوّمات الفلسفة التربوية الحديثة. ولئن اعتمد في صوْغ هذه الآراء، ما وَعَى، رغم باكر شبابه، من رؤى التنشئة القويمة، والتخريج الرشيد التي يزخر بها التراث التربوي العربي الإسلامي، والتي لم يذكرها في نصّه، تفريقا بيْن شكل التّقرير، وبنية المقال أو البحث، فإنّ تحليل طبيعة رؤاه يجيز افتراض إلمامه، في ذلك الطّور من عمره، وقبل التصدّي للتّدريس بسنة، بالتيّارات التّربوية الجديدة التي كانت متعاظمة التّأثير في الحقل التّربوي والأكاديمي في المجتمعات الغربيّة، وبعض

المؤسّسات التّعليمية التي أنشأتها السّلط الاستعمارية بالبُلدان التي كانت خاضعـة لسيْطـرتهـا، كتونس حيْث كان معهد كارنو (Lycée Carnot) المقصد اللاّزم بالنسبة إلى خرّيجي المدرسة الصادقية لنيْل شهادة الباكلوريا بما هي شرط مزاولة التعليم العالي بفرنسا، والجزائر التي انتسب صاحب التقرير إلى طلبة كليّة الآداب بها سنة 1931 (23)، دون التزام بحضور الدّروس.

ويجدر التنبيه إلى أنّ إلمامه بهذه التيّارات لم يسلمه إلى الانبهار بمظاهر التقدّم التّربوي الذي ظلّ التدريس بالزيتونة بمعزل عن أسبابه ومقتضياته. بل لم تزده نتائج مطالعاته التي كانت متنوّعة، باللّغتيْن العربيّة والفرنسيّة، في الكتب، والمجلاّت، والصّحف، ورحلته إلى فرنسا سنة 1926 التي قوّت توجّهه «إلى تطلّب نواحي العظمة والسّيادة» (24) لوطنه، وسائر بلاد المسلمين، وتجربة الانخراط «في سلك طلبة المدرسة العليا للغة والآداب العربيّة بسوق العطّارين» (25) إلاّ وعيا بأنّ اعتزازه الجمّ بالانتماء إلى المعهد الزّيتونيّ الشّامخ الذي أضحى فيه مثال النّبوغ والتّفوّق، ومحلّ الاستنجاب والإعجاب يقتضيه العمل على الإسهام الفاعل في إصلاح التعليم الجاري برحابه بما يجعله بحقّ تزكية للمواهب، وإنماء للتفكير العقلاني الذي به النفاذ إلى جواهر الحقائق، والقدرة على استثمارها في تغيير الواقع نحو الأفضل.

ويكون ذلك بتعميق وعي المتعلّم، وصَقل شخصّيته، حتّى لا يقنع «بتلقّف الألفاظ وترديدها» (26)، ويقوى على «تحرير العبارات وتصحيح المباحث» (27)، وإدراك لباب الحقيقة التي ينبغي أن يتطلّع لها، ويظفر بها بجهده الذّاتي حتّى لا تُملَى عليْه إملاء، فلا تكون حقيقته هو، بل حقيقة غيْره، بل قد لا تكون الحقيقة مطلقا، وحتّى لا يُغْمَط حقّه في التفكير، واتّخاذ ما يراه الأنسب من المواقف الواعية المسؤولة بإزاء النّاس، والأفكار، والظواهر، والأحداث، والأشياء، وغيرها...

إنّ انعدام الحرص على توزيع مضامين التّعليم والكتب المعتمدة فيه على سنوات الدّراسة. مُراعاة لتدرّج التلميذ في سلّم النّموّ الذّهني، من التفكير الحسّي إلى التفكير

الافتراضي الاستنتاجي، وتغليب النّقل، والإلقاء، والسّرد، والشّرح اللّفظي على محاورة التّلميذ، وتشريكه الفعلي في مناقشة الموضوعات، وتحليل القضايا بمثّلان، كما يتجلّى من رأي الشّيخ الشّاب صاحب التقرير، «الدّاءين» اللذيْن كانا «يَسْريان سَرَيانا وَبائيا في طلبة الجامع» (28).

وفي تشخيصهما من قبله مَا يؤكّد قناعته بأنّ إصلاح هذا التّعليم لا يستقيم إلاّ بضمان تخليصه منها. وهما – كما بيّن- غيْر جديديْن بالنسبة إلى التّعليم الزيتونيّ، والتّعليم الأزهريّ على حدّ سواء.

فهما ممّا استثار نفور الشّيْخ محمد العزيز بوعتّور (1825 – 1907)، جَدّ والده للأمّ، الذي دفعه الملال في بداية عهده بالطلب، من الشّرح الذي استمرّ من «قبل الزّوال بثلاث ساعات [...] إلى أن نادى أذان الزوال» (29)، ثمّ تُركت بقيّته إلى الغد، دفعه إلى عدم العوْد إلى درس شيْخه الشّارح المملّ. وهما ممّا نفّر، كذلك، الشّيْخ محمد عبده (1849 – 1905) «في مبدإ تعلّمه، ففرّ من التّعليم ولم يعد إليه إلاّ كبيرًا» (30).

وأمَدُ الشّرح الذي قد لا يتجاوز فيه بعض شيوخ التفسير فاتحة الكتاب، والذي لا يكون فيه للتلميذ حظّ، ولو قليل، من مشاركة تتيح له الاستيضاح، والاستفهام، يمكن أن يستغرق اثنيْ عشر عاما، من دون أن يحاول صاحبه «التوصّل لمعاني القرآن وحقائق أسراره» (31).

ويكمن المعنى التربوي الأساسيّ الذي يُستخلَص من التّذكير بهذيْن الموقفيْن المتخذيْن بإزاء نمطيْن بيداغوجييْن متشاكليْن، في شديد الزّهد عن ترغيب المتعلّم في الإقبال على الدّرس إقبال الشّغوف بالتعلّم، والحريص على استفراغ جهده فيه. وعلى أهميّة هذه الفكرة التّربوية في إخصاب العمليّة التّربوية، يؤكّد أعلام التّربية الحديثة الذين تتكامل أنظارهم في تجلية محوريّة الدّور الرّاجع إلى المتعلّم نفسه في هذه العمليّة متعدّدة الأقطاب.

فهو، أي المتعلّم، أهمّ هذه الأقطاب التي منها المدرّس، ومادّة الدّرس، والمحيط الذي تجري فيه عمليّة التعلّم، بأبعاده الحضارية، والثقافية، والاجتماعية المتداخلة ؛ بل قل إنّه محورها، أو قلبها الذي بنبضه تكون حياتُها، وديناميّتها، وخصوبتها المرتجاة.

وينضاف إلى هذا العيْب المنهجيّ الكبير المتمثّل في تهميش المتعلّم عيْب آخر، لا يقلّ عنه تأثيرًا مباشرًا على جدوى التعليم ومردوديته، هو نظام التّعليم نفسه. وهو يشمل النّصوص الرّسمية، والتّراتيب المعتمدة في إدارته وتسييره، وإجراء الامتحانات التي يُتَوَّج بها. ومن مميّزاته، بل من أبرزها، تكريس سُنَن، ومعايير كانت مطبّقة منذ عهود طويلة، ولم تعد صالحة في زمن إعداد التقرير ؛ ولكن ليس بوسع الشيوخ، والتلاميذ، رغم ذلك، «أن يتزحزحوا عنها شبرًا» (32) لأنّها ملزمة للجميع، مانعة عن أدنى تصرّف، أو اجتهاد، أو تجديد «فالأستاذ الذي يحاول أن ينحوَ بتلاميذه منحى جديدا حيّا في التدريس إنّما يعرّض بهم للخيْبة والسّقوط، وبسعيه للفشل، وبنفسه للعقاب» (33).

ثمّ يلاحظ صاحب التّقرير، وهو يصوّر حال التعليم الزيتوني، في ثلاثينات القرن العشرين، أنّ سلطة الحماية الفرنسية أرادت ألاّ يكون القائمون على الإدارة المدرسية من أهل التخصّص في ما يُسمّى اليوم بعلوم التربية، وأنّ سوء هذه الحال التي لم تتبدّل، منذ إصلاح خيْر الدّين، قد تبدّى -بالخصوص- بتنامي إشعاع المدرسة الصّادقية التي أسّست في عهده، سنة 1875، بالقرب من الجامع الأعظم، فكانت الطّرائق البيداغوجية العصرية المتوخّاة فيها، وكذلك الموادّ اللّغوية والعلمية المدرّسة بها من قبل أساتذة حديثي التّكوين «جُلبوا من فرنسا لهذا الغرض» (34) بمثابة المنبّه الفصيح القويّ إلى تأخّر التّعليم الزّيتوني، ونجاعة التّعليم الصّادقيّ الذي أصبح حرص الأولياء على توجيه أبنائهم إليه شديدًا، لاشتماله، زيادة علي العلوم العربيّة، والشّرعيّة، على العلوم الصّحيحة، واللّغات التي لم تكن مدرجة ببرامج الزّيتونة.

وباتّساع مدى التّعليم الصّادقي، وانتشار التّعليم الفرنسي، أخذ وعي قصور التّعليم الزيتوني يتعمّق، في أوْساط النّخبة، وخارجها.

ومن مظاهر هذا القصور الذي طال أمدُه، وجعل

القول بتفوّق التلميذ الصادقي رأيا شعبيا مشهورًا، العجزُ عن الاستجابة لما تمليه الحاجة إلى «إحياء اللّغة، وتعميم الثّقافة، وتقويّة النّهضة الفكريّة» (35)، وعدمُ إيلاء التّدريب العملي، والتّمارين التّطبيقيّة ما هي جديرة به من العناية.

ونتيجة لذلك، كان التّلميذ الزّيتوني الذي حفظ قواعد النّحو غيْر قادر على الإعراب «ولا يحسن تركيب جملة [. . .] [و] لا يجيد تحرير مكتوب» (36). كما كان صرفيا «لا يظفر بالمصدر القياسيّ للفعل الذي يتكلّم به، مع قصوره في العلوم الرّياضية التي اشتدّت الحاجة إليها، وضعف معارفه الأدبيّة» (37).

بيْد أنّ هذا الحكم لا ينسحب على مَن تفوّقوا، ونبغوا وأشعّوا، وهم قلّة، ممّن صحّ تكوينهم المتوازن الذي أتاح لهم أنْ يرتقوا في سلّم المسؤوليات السياسيّة، والإداريّة، كالشيْخ بوعتّور، والشيْخ سالم بوحاجب (1828 – 1925).

وما قاله صاحب التّقرير عن تعليم القواعد الذي لا يفضي إلى الغاية المقصودة منه، وهي القدرة على التصرّف السّليم في اللّغة، أي ملكة اللّغة، يذكّر برأي ابن خلدون (1332 – 1406) الذي نبّه إلى الفرق بيْن «صناعة العربية» بما «هي معرفة قوانين [و] علم بكيفيّة، لا نفس كيفيّة»، وبين «ملكة اللسّان» التي بها بلاغة الإفادة، والحصول «على رتبة في لسان العرب» (38).

ومن نتائج الإنشغال عن التّطبيق بتحفيظ القواعد، في التعليم الزّيتوني، انتخاب من تدعو الحاجة إليهم لتحمّل مسؤوليات الوظائف الإداريّة من خارج صفوفهم، وبخاصّة من خرّيجي الصّادقية الذين تصدّت نخبة منهم لتأسيس «الجمعيّة الخلدونيّة» سنة 1314هـ / 1896م بغية نشر المعارف العلميّة، وتعليم اللّغات.

وقد زاد إشعاع الخلدونية التّلاميذ الزّيتونيّين إدراكا لحاجة مؤسّستهم إلى الإصلاح الجذريّ الذي به حسن التّعامل مع العصر، وتلبيّة احتياجات المجتمع. فتوالت مطالبهم، وتعاقبت اللجان المشكّلة للنّظر فيها، واشتدّ الخلاف بين أنصار التجديد والتّحديث، والمتمسّكين بالمماثل المعهود، حتى شهدت سنة 1910 أولى حركات الاحتجاج التي (39) خرجت بها «صرخة الطلبة من أعماق القلب الزّيتوني، ودوّت لها أرجاء المملكة التونسية، وكانت الوقائع الزّيتونية الشّهيرة، والإعتصاب، والمظاهرات، وأعلن التّلامذة مضضهم . . .» (40). ونقلت الصحف أصداء ذلك، واتسع مدى التّجاوب مع التّلامذة الغاضبين حتى تمّ «إدخال إصلاحات نظامية خفيفة [. . .] في 5 شوال 1330» (41)، 1912.

ولكنّ المطالبة بالإصلاح قد استمرّت، كما يقول صاحب التقرير، إلى سنة 1924، وسنة 1928 التي ظهر فيها الأمر المنظّم لمهنة العدول، وحتى سنة 1931 التي حرّر فيها تقريره، «والاعتصامات بالجامع، والمظاهرات، والاحتجاجات تتوالى بين الفترة وأختها» (42).

وقد أكّد الشّيخ صاحب التقرير أنّ الإصلاح المبتغى يجب أن يكون محلّ موافقة التّلاميذ، وأن يستهدف «برنامج التّعليم، والنّهضة بأساليبه بصورة تلائم الحياة الفكرية المحيطة بالمعهد، [و] الاحتفاظ بوضعية جامع الزّيتونة بإبقائه المعهد المعتمد عليه في حفظ اللّغة العربيّة ونشرها، وبثّ التّعاليم الإسلاميّة» (43).

فهو إصلاح منهجيّ قِوامه الأصالة التي تمثّل المؤسّسة الزّيتونيّة رمزها الروحيّ والوطنيّ الحيّ، وغائيّته الإنخراط في الحداثة، في كنف الاعتزاز بالهويّة، بتخريج العلماء، والأدباء، وسائر الكفاءات التي تحتاج إليها البلاد في الشّرعيات، والتشريع، والخطابة الدّينية، والعلوم النفسيّة، والفلسفة، واللّغة، وغيرها . . . وهو يستوجب، بالخصوص، إدراج جملة من الموادّ الجديدة في برامج التّعليم «كالعلوم الرّياضية والطّبيعية والفلسفة» (44)، وتوسيع مدى الثّقافة العامّة التي تؤسّس عليها الدّراسات المتخصّصة، وإعداد المدرّس الكفء الذي يطبّق، بالجامع، أحدث الأساليب البيداغوجية «الفعّالة في تكوين العقول السّليمة [. . .] [و] إيجاد الإرساليات العلميّة من جامع الزيتونة، إمّا إلى الجامعات العربيّة

بمصر، وسوريا، أو إلى الجامعات الأوروبيّة لمن كان منهم ذا معرفة باللّغات الأجنبيّة» (45).

كما يتطلّب إرساء تعليم ابتدائيّ يعدّ لمزاولة التعليم الزيتونيّ على النّحو الذي فصّله خير الله بن مصطفى (1867-1965)، في مؤتمر إفريقيا الشمالية المنعقد، سنة 1908، بباريس، للدعوة إلى تطوير الكتاتيب باعتماد برامج المدارس القرآنية، والعناية بسكن التّلاميذ، وصحّتهم، و«بالرّياضة البدنيّة على الطريقة السّويدية» (46). بواسطة إدارة، في الأصل، أي في الجامع الأعظم، وفي الفروع، إذ ليس إلاّ «بالنّظام الصّحيح والإدارة العاملة يمكن أن تتحقّق الآمال في الإصلاح، وتشعّ أنوار التعليم الدينيّ العربيّ الرّاقي على هذه الدّيار» (47) التّونسيّة.

بهذه القراءة التحليليّة في تقرير الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور الذي عرضه، في أوت 1931، في المؤتمر الأوّل لجمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين، يتجلّى مدى جرأته في نقد التّعليم الزّيتونيّ الذي وقف على عيوبه المنهجيّة والتّنظيمية طالبًا متميّزا، ووعى، مفكّرًا مصلحًا، في بواكير الشّباب، طبيعة الأسباب الكفيلة بفكّه من علل القصور عن الاستجابة لحاجات المجتمع، والتّفاعل الخصب مع الحداثة التي تزايدت أماراتها، ودواعي الحرص على الانخراط فيها في فترة ما بيْن الحربيْن العالميتيْن.

وقد أراد لنقده الذي شكّل عيّنة من النّقد الذّاتي الصّريح، أي من النّظر في المنظومة التّعليميّة الزّيتونيّة من داخلها، أن يكون شهادة على حال لم تكن ترضي التّلاميذ، ودعاة الإصلاح من الشّيوخ، وسائر أهل الرّأي، على اختلاف أنماط تكوينهم، ومرجعيّاتهم الفكريّة، وتوجّهاتهم السّياسيّة.

وبالتكامل الكامل بيْن مقوّمي صياغة هذه الشّهادة، وهما حرارة الصّدق، وموضوعيّة التحليل، ارتقى التقرير الذي يجسّدها إلى مستوى الوثيقة التاريخيّة التي لا تخفى أهميّتها البالغة، ولا يمكن أن يستغني عنها المتصدّون اليوم للبحث في التاريخ التّربوي التّونسي خاصّة، وفي الفكر الإصلاحي العربي الإسلامي عامّة.

ولو قدّم هذه الوثيقة غير زيتونيّ لعُدّ، زمنئذ، وربّما بعد ذلك، متحاملا على الزّيتونة والزّيتونيين، معاديًا لرموز الأصالة، أو متكلّما بما لا يرضي غير الاستعمار، والخاضعين له، المستفيدين منه.

ولكنّ الشّاب الشّيخ محمّد الفاضل ابن عاشور الذي فاجأ، بلا شكّ، عددًا غير قليل من المشاركين في المؤتمر، زيتونيّين (*) أو مدرسيّين، وهم الأغلب، ومن الذين أتيحت لهم قراءة نصّه، أو سمعوا بآرائه، بعد ذلك، سبق الجميع في تشخيص أدواء التّعليم الزّيتونيّ، وتحديد مستلزمات علاجه بما يضمن نجاعته المطلوبة، منذ أمد طويل، ويصون خصوصيّاته ومقوّماته، من عوامل التّحريف، ونزعات الاستلاب التي لم تكن قليلة، ولا ضعيفة وقتئذ.

وفي صدْعه بما ضمّن تقريره هذا من رؤى كان الكثير منها محلّ معارضة ورفض من قبل بعض شيوخه، ما يدلّ على قوّة شخصيّته، وعمق إيمانه بأنّ الشّجاعة الفكريّة، ووضوح القصد من ألزم ما يلزم للتّبصير بدواعي الإصلاح، وتحقيق غاياته القريبة والبعيدة.

ومن هذه الرؤى، بل من أهمّها، ما يتمثّل في التأكيد على أنّ إصلاح التّعليم أوكد شروط الإصلاح الاجتماعي الشّامل الذي لا حظّ من رقيّ ومنعة وسؤدد، للتّونسيين، وسائر المسلمين، إلاّ به، وعلى أنّ مراجعة طرائق التدريس، وبرامجه، وسنن تنظيمه لا تعني تبديل طبيعته، أو إذابتها في التّيّارات الغازية التي لا ينبهر بها المستمسكون، مثله، بالهويّة، بكلّ مقوّماتها، ومكوّناتها.

ومنها، أيضا، القول بأنّ المتعلّم هو محور عمليّة التعلّم، وبأنّ صقل حسّه النّقدي، وإنماء اقتداره الذّاتي على ممارسة التّفكير الاجتهاديّ يستوجبان الاستعاضة عن طرائق النّقل، والسّرد، والتّلقين، والتّحفيظ، بمناهج المحاورة، وآليات المران، والتّطبيق، ليكون التّعليم، كما ينبغي أن يكون، سبيلا قويمة إلى التّربية الحقّ، بما هي تزكية لطرافة الشخصيّة، وتكوين للمهارات، والاقتدارات الذّاتية التي بها التكيّف الرّشيد مع المحيط، بأبعاده الاجتماعية، والثّقافية، والرّوحية؛

والمشاركة الواعية في الفعل الحضاري المؤسّس على القيم الإنسانيّة الخالدة.

فبروح الزّيتونيّ الأصيل الذي لا يساوي اعتزازه بانتمائه إلى هذا المعهد المفرد، المبارك، الذي تخرّج فيه، وأخذ عن جلّة شيوخه، من المعاصرين بالتّتلمذ المباشر، ومن الماضين من أعلام الفكر الاجتهادي بالتّتلمذ الرّوحي، غيرُ حرصه على الأخذ بأسباب التّقدّم، صاغ الشّيخ محمّد الفاضل ابن عاشور رأيه الواضح، السّديد الذي بدا به من أكبر المنتصرين لفلسفة التّربيّة الحديثة، والدّاعين بإلحاح، وبحجج مقنعة، إلى تطبيق مبادئها، ومناهجها لتحرير التّعليم الزّيتونيّ من عوامل الجمود، وقوى الشّدّ إلى تقاليد الإملاء، والاجترار العقيمَيْن.

وبهذه الرّوح، تجلّى انتظام أفكاره، ومواقفه في حركة الإصلاح والتّحديث التي أخذت مظاهرها تترى، بل تتكاثر، في المجتمع التّونسي، منذ خمسينات القرن التاسع عشر، وتكاملت فيها أنظار المجتهدين المستنيرين من أهل العلم والسّياسة الذين اجتمعت كلمتهم، على تعاقب أجيالهم، على طلب الرّقيّ في كنف الوفاء للثّوابت الرّوحيّة والحضاريّة، أي على التّقدّم في الثّبات، تجسيدا للتّوفيق الرّشيد اللاّزم بيْن الأصل والعصر، وبيْن ما لا يتبدّل من مقوّمات الشّخصيّة الحضاريّة، وبيْن ضروب التحوّلات، والمتغيّرات التي لا بدّ من اعتبار تأثيرها المباشر في سيرورة الاجتماع.

ويجد النّاظر في ما وضع لعدد منهم من تراجم48 لم يعادل فيها حرصَه على الأمانة التاريخية والدّقّة العلميّة غيرُ جمال بيانه، إشادة بصنوف عطائهم، وتقديرا لصائب أنظارهم يدلاّن، زيادة على العمق المميّز لمعرفة أدوارهم، وآثارهم، ومآثرهم، على تخصيص انتصارهم لتجديد الفكر الدّيني، والإصلاح التّربوي بتثمين وإعجاب كبيريْن لافتيْن.

فقد قال - مثلا- في ترجمة محمد البشير صفر (1863؟-1917) : «وقد زاد عمله لخدمة النّهضة الفكريّة بتونس اتّساعا بسعيه إلى تأسيس الجمعيّة الخلدونيّة سنة 1314 [1896] للقيام بدروس حرّة ومحاضرات فيما كان من العلوم مهجورا في تدريس جامع الزّيتونة الأعظم من العلوم الاجتماعيّة والرياضيّة والطبيعيّة. فقامت بأداء مهمّة خالدة في تاريخ الثّقافة بالبلاد التّونسيّة [...] وبهذه المكانة العلميّة البادية بيْن جمهور الزّيتونيّين الذين كانوا روّاد دروس الخلدونيّة أصبحت للمترجم بيْن الزّيتونيّين زعامة لا تقلّ عن زعامته بيْن الصّادقيّين» (49). وعن شيخ والده، بل شيْخ الشيوخ، كما يُسمّى، الأستاذ سالم بوحاجب، الذي استحكمت بينه وبيْن الجنرال حسين (1828؟-1886) أحد رموز التّحديث، وشائج الصّداقة المتينة، «وطالت معاشرته إياه حضرًا وسفرًا» (50)، قال، بخصوص طريقته المتميّزة في التّدريس : «وقد كان يأخذ في تدريسه بطريقة هو فيها نسيج وحده. فكان معرضا عن كثرة النّقول، ميّالا إلى تحقيق الغايات، والأسرار من المسـائل العلميّة، نزّاعا للنّظر إلى الأصول العاليّة في كلّ فنّ، مستقلّ الفكرة في بحثه، ولوعا بمناقشة الآراء، واستنباط الأفكار، وابتكار الأنظار. وله قوّة نقديّة خارقة للعادة سمت بها منزلته العلميّة، وتضاعفت قيمة دروسه. فكان الطّالب يجد فيه مؤلّفا محقّقا للعلم، لا مدرّسا موصولا إلى كلام غيره» (51).

أما عن الشيخ محمود قبادو (1814-1871) الذي كوّن مذهبا فكريا جديدا «ساد على الحياة العقليّة، وتطوّرت به الحياة الأدبيّة» (52)، فقد كتب قائلا : «هذه العبقريّة العجيبة لما اتّصلت بمكتب المهندسين، [المدرسة الحربيّة بباردو التي أسّسها المشير الأوّل أحمد باي سنة 1840] وتوجّهت إلى العمل الذي انتدبت هناك له، فتتبّعت التّعاليم التي هي سرّ النّهضة الأوروبية، ظهر لها أنّ العلوم الحكميّة والرّياضيّة التي كان علماء الاسلام عنها بمعزل، والتي عرفها هو، وعانى في تحصيلها ما استخفّ به النّاس، وربّما سخروا منه بسببه، إنّما هي مدار التفوّق الذي نالته أوروبّا على بلاد الإسلام. فربط بيْن هذا وبيْن ما تشكوه بلاد الاسلام من هوان بعد العزّ ربطا ولّد له فلسفة في النّهضة الاسلامية» (53).

هذه الفلسفة التّنويريّة التّحديثيّة التي قِوامها تجديد الفكر الدّيني، وإصلاح التّعليم الدّيني في المجتمعات الإسلاميّة، وإيلاء العلوم الصحيحة والتجريبيّة، وتكوين ملكة التحليل والنّقد ما هي حقيقة به من الاهتمام في تربية

الأجيال الطّالعة، هي التي كان الشّيخ الإمام محمّد عبده أبرز رادتها، وأشهر الدّاعين إلى اعتمادها في تيسير انخراط المسلمين في سيْرورة الحداثة غير المنقطعة عن هويّتهم.

وهي التي أخذ بها عَلَم آخر من أعلام الفكر الإصلاحي، هو الشّيخ عبد العزيز الثّعالبي (1876-1944) الذي كان الشّيخ محمّد الفاضل ابن عاشور شديد الإعجاب به، إلى حدّ التّأثر برؤاه، ومنهجه في الخطابة.

وفي نصّ (54) لم يُنشر، فيما نعلم، ضمن ما نُشر من آثار الشّيخ الثّعالبي، وهو رسالة حرّرها، وهو ببغداد، في العاشر من جوان 1930، ووجّهها إلى الطّالب التّونسي عبد الرّزاق الشّاذلي الذي كان يدرس بباريس، ضبط الشّيخ الزّعيم أُسُس الاستراتيجيّة الكفيلة بتمكين تونس، وسائر البلاد المغاربيّة، والإسلاميّة، من استعادة استقلالها، وإنجاز ما تنشد من رقيّ ومناعة.

وأوّل هذه الأسس «وضع برنامج محكم للمدرسة الشّعبية، سواء كانت أوليّة، أو ابتدائيّة، أو عالية، للإناث أو الذّكور على حدّ السّواء، تتكيّف فيها الضّمائر، والعقول، والإرادات حسب مشيئة الأمّة، لا مشيئة مستعمرها [...] يكون التّعليم فيها بالعربيّة أساسيا، وتكون اللّغات الأخرى للتوسّع والثّقافة» (55). ويتمثّل الأساس الثّاني في «زيادة عدد الإرساليات [...] إلى حواضر العلم في الغرب، وحمل الطّلاب على تحصيل المهن الحرّة [...] مثل الطبّ بفروعه، والحقوق، والتّجارة، والعلوم الأساسيّة، والهندسة بفروعها، [...] ولا بأس أن يكون بيْن المتعلّمين [...] الذين يتخصّصون في التّربية والتّعليم (56).

وقد أُتيح للشّيخ محمّد الفاضل ابن عاشور، رئيسا للجمعيّة الخلدونيّة، من سنة 1945، بعد وفاة عبد الرّحمان الكعّاك (1890-1945) إلى سنة 1958، وعميدا للكليّة الزّيتونيّة للشّريعة وأصول الدّين، من أفريل 1961 إلى وفاته في 20 أفريل 1970، أن يطبّق الكثير من مبادئ الإصلاح التّربوي الذي حضّ عليه، بحماس، وبيّن دواعيه، في تقريره المحرّر سنة 1931، ونافح من أجله طويلا، بعد ذلك، بصبر جميل، وهمّة عالية.

وفي صميم السّعي إلى تكريس هذه المبادئ، ومن أهمّها اعتماد اللّغة العربيّة في إصلاح التّعليم، تندرج نشاطاته، ومبادراته المتكاملة في «معهد البحوث الإسلاميّة» الذي أسّسه سنة 1946، وفي «معهد الحقوق العربي» الذي أسّسه في نفس السنة، وبخاصّة منها إحداثه «شهادة الباكلوريا العربيّة» سنة 1947 «تمكينا للطّلبة من الالتحاق بالتّعليم العالي بالجامعات العربيّة الشّرقيّة بمصر، ودمشق، وبغداد، ثم بيروت ابتداء من سنة 1947» (57).

كما تندرج منافحته المقدّرة، في ظروف لم تكن فيها الصّعاب والعراقيل أمامه هيّنة، من أجل تعزيز مكانة الكلّيّة الزّيتونيّة في النّظام التّربوي التّونسي المجسّد لإصلاح سنة 1958. وقد بيّن، في كلمته البليغة التي ألقاها في حفل تنصيبه عميدا لهذه الكليّة، يوم 6 أفريل 1961، أنّ «العزمة الزّيتونيّة الصّادقة [...] المتجاوبة مع ما يتنادى به العالم الإسلامي كلّه من واجب الانتباه إلى أمر الدّين [...] وحسن البَصَر في مجاري الحياة من حوله (58) «تقتضي» التحرّر من التزام التّقليد» (59) بإغناء الفكر الاجتهاديّ، وإصلاح التّعليم الزّيتوني باعتماد «التّفكيك بيْن مناهج التّلقين، ومناهج التّخريج» (60) بغية تحرير الخرّيج الزّيتونيّ من الشّعور «بالحيرة في موقفه من النّاس، وموقف النّاس منه، ثمّ الحيْرة الأشدّ تعقّدًا ومرارة، وهي حيْرته في موْقفه هو من نفسه» (61). ولكأنّه قد أراد بالتذكير، في هذه الكلمة التي ضمّنها فلسفته التّربويّة، بحركات الإصلاح الزّيتونيّ المتواليّة، أن يؤكّد صحيح عزمه على الإسهام في تحقيق ما تاقت إليه أجيال المشاركين فيها من إصلاح تعليميّ يشمل مضامين البرامج، وصيغ التّنظيم، وأساليب التّدريس، ويفتح أبواب الإصلاح الدّيني والاجتماعي، وآفاق الرّقيّ الحضاري.

وليس أوفى، ولا أبلغ للدّلالة على أهميّة آرائه التي ضمّنها تقريره الذي قدّمه سنة 1931، في المؤتمر الأوّل لجمعية طلبة شمال إفريقيا، وعلى أهميّة ما تلاها من رؤاه النيّرة، ومواقفه الجريئة، مدرّسًا باحثا، وعضوًا بارزا في لجان إصلاح التّعليم الزّيتونيّ، ومشاركا

فاعلا في الأنشطة السياسيّة، والجمعويّة، والتظاهرات النّقابيّة، والثقافيّة، وقاضيًا، ومفتيًا، وعميدًا . . . . من القوْل بأنّه كان، في كلّ ذلك، أجدر وألمع من يمثّل ما يسمّيه هو نفسه «العزمة الزّيتونيّة الصّادقة» المتجهة إلى المستقبل بزكيّ الإيمان بأنّ الكلف بالجديد المفيد لا يُنسي واجب الاعتصام بمبادئ الإسلام الخالدة، وقيمه السّمحة التي بها حبّ العلم، وترشيد العمل، وإحكام المواءمة والتّكامل بيْن العقل والنّقل، في تقويم التّعليم وتجويده، وتجديد الفكر الدّيني وترشيده، وتسديد الفعل الحضاريّ وإخصابه.

المصادر والمراجع

1) محمّد الفاضل ابن عاشور -الحركة الأدبية والفكرية في تونس، تونس، الدار التونسية للنشر، النّشرة الثالثة، 1983، ص 170.

2) نفس المصدر، ص 167.

3) نفس المصدر، ص 170.

4) المختار بن أحمد عُمار- الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور : حياته وأثره الفكري، تونس، الدار التونسية للنشر، 1985، ص 47.

5) في سنة 1913 انضمّ الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور للجنة إصلاح التعليم الزيتوني وتنظيم الإدارة. فكان أقوى المناصرين لمطالب الطلبة التي كانت محلّ معارضة شديدة من قبل جل الشيوخ.

6) أعدنا ترقيمها من 1 إلى16، منفصلة عن النشرة الصّادرة عن المطبعة الأهليّة بتونس، والتي حوت المحاضرات المقدّمة في مؤتمر طلبة شمال إفريقيا المنعقد بتونس من 20 إلى 22 أوت 1931، تيْسيرًا للعوْد إلى النّص الذي جعلناه قِوام هذا البحث. ومصدره الأوّل.
ويمكن مراجعة نصّ هذا التقرير كاملا في :
كتاب : الزيتونة والزيتونيون في تاريخ تونس المعاصر (1883-1958)، جامعة الزيتونة، مركز النّشر الجامعي، تونس، 2003 ص ص 392-407.

7) التقرير، ص 1.

8) أحمد ابن أبي الضياف -إتحاف أهل الزّمان بأخبار تونس وعهد الأمان، الباب السادس، تحقيق أحمد عبد السلام، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1971، ص 101.

9) التقرير، ص 1.

10) نفس المصدر، ص 2.

11) نفس المصدر، ص2.

12) شهد التعليم الزيتوني، سنتيْ 1875 و1876، بحرص من خير الدين باشا، مراجعة شملت مَوادّ التدريس، والكتب المقرّرة، والمكتبة، وواجبات الطلبة وحقوقهم، وطرائق التدريس، وتنظيم الامتحانات، والشهائد وغير ذلك . . .
راجع : محمود عبد المولى -الجامعة الزيتونية والمجتمع التونسي، (بالفرنسية)، تونس، 1971، ص ص 82-84.

13) التقرير، ص2.

14) نفس المصدر، ص 3.

15) نفس المصدر، ص 4.

16) نفس المصدر، ص 3.

17) عَرضَ هذا التقرير سابق لانضمام صاحبه إلى سلك المدرسين بجامع الزيتونة، سنة 1932، أي بعد

إحرازه شهادة التطويع التي نالها سنة 1928 بأربع سنوات.

18) التقرير، ص3.

19) نفس المصدر، ص 4.

20) نفس المصدر، ص 4.

21) نفس المصدر، ص 4.

22) نفس المصدر، ص 4.

23) محمد الفاضل ابن عاشور -تراجم الأعلام- تونس، الدّار التونسيّة للنّشر، 1970، ص 13.

24) نفس المصدر، ص 13.

25) نفس المصدر، ص 15.

26) التقرير، ص 5.

27) نفس المصدر، ص5.

28) نفس المصدر، ص 5.

29) نفس المصّدر، ص 5.

30) نفس المصدر، ص 5.

31) نفس المصدر، ص 6.

32) نفس المصدر، ص 6.

33) نفس المصدر، ص 6.

34) نفس المصدر، ص 7.

35) نفس المصدر، ص 7.

36) نفس المصدر، ص 8.

37) نفس المصدر، ص 9.

38) عبد الرحمان ابن خلدون - المقدّمة ، الجزء الثاني، قرأه وعارضه . . . . . ابراهيم شبوح، تونس، 2007، دار القيروان للنشر، ص ص 501 -503

39) بخصوص حركة التلاميذ الزيتونيين التي شهدتها سنة 1910، راجع كتاب : أليس الصبح بقريب، تأليف الشيخ محمد الطاهر ابن عاشور، تونس، الشركة التونسية للتوزيع، ص-ص 256 -260

40) تقرير، ص 10.

41) نفس المصدر، ص 10.

42) نفس المصدر، ص 11.

43) نفس المصدر، ص 12.

44) نفس المصدر، ص 13.

45) نفس المصدر، ص 13.

46) نفس المصدر، ص 15.

47) نفس المصدر، ص 16.

*) في النّقاش، عبّر الشيخ الشّاذلي النّيفر عن رأي مغاير لرأي الشيْخ مُحمّد الفاضل ابن عاشور، ملاحظا - بالخصوص- أنّ التّعليم الزّيتوني تقدّم ولم يتأخر، وأنّ دفع سيْره يستلزم الزّيادة في الميزانية المخصّصة له. وقد ردّ الشيْخ محمد الفاضل ابن عاشور مبيّنًا أنّ ضبط الميزانية غيْر منـدرج في اختصاصات المؤتمر، وأنّ تقريره عكس بصراحة، ودون مداجاة- راهن التعليم الزيتونيّ. فكان ردّه محلّ استحسان كبير جسّده التصفيق الذي تلاه.

48) راجع كتابه : تراجم الأعلام، تونس، الدّار التونسيّة للنشر، 1970. ففي هذا الكتاب الذي صدر بعد وفاته، جمعت تراجم سبعة وعشرين علما هم جميعا من رموز التنوير والإصلاح، أشاد المؤلف بإسهاماتهم القيّمة في خدمة المجتمع التونسي ،وإغناء الثقافة العربيّة الإسلامية.

49) تراجم الأعلام، ص 203

50) نفس المصدر، ص 225.

51) نفس المصدر، ص ص 227 - 228.

52) محمد الفاضل ابن عاشور - الحركة الأدبية، والفكرية في تونس، تونس، الدّار التونسيّة للنشر، ط 3، 1983، ص 30

31) نفس المصدر، ص 31.

54) مكّنتا من نسخة منه الأستاذ إبراهيم شبّوح. فله على ذلك جزيل الشكر المستحقّ.

55) رسالة الشيخ عبد العزيز الثعالبي بتاريخ 10 - 6 - 1930، الموجّهة ، من بغداد، إلى الطالب التونسي عبد الرزاق الشاذلي الذي كان يزاول التعليم العالي بباريس

56) نفس المصدر

57) المختار بن أحمد عمار - الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور : حياته وأثره الفكريّ، تونس، الدّار التونسيّة للنّشر، 1985، ص 62.

58) راجع كتاب : الشيخ محمد الفاضل ابن عاشور ومسيرة التحرير والتنوير، تونس، وزارة الشؤون الدينية، سلسلة آفاق إسلامية، 3، 1992، من 184.

59) نفس المصدر، ص 185.

60) نفس المصدر، ص 185.

61) نفس المصدر، ص 186.

الفضـــاء في الشّعـــر :
مساءلة تشكيل التّجربة في الزّمن البصري

نزار شقرون (*)

إنّ القسمة القديمة التي حدّدت بها الاستطيقا، منذ ليسنج، الفنون التشكيلية بوصفها فنون الفضاء، بينما جعلت الموسيقى والشعر فنونا زمنية، قد اهتزت وأصبحت هذه الفنون متداخلة وعامرة بالفضاء، فجميع الفنون معنية بالفضاء كما هي معنية بالزمن، دون شك، ولكن بتفاوت، وفي علاقة مشروطة بالشيء الذي تتصل به.

ولم يعد الخطاب اللغوي مستبدّا بالحضور في وجود القصيدة وإنما انفتحت بعض التجارب الشعرية العربية الحديثة على قبول الآخر البصري في سياق سوسيو-ثقافي، بدأت فيه بوادر استقدام البصري تظهر باحتشام. فغيرت بعض القصائد العربية صلتها بالفضاء الورقي، مثلما غيرت من شكل اتصالها بزمن انبثاقها ووجودها، مستبدلة بذلك طرائق الكتابة وطرائق التلقي على السواء. ولم يعد الفضاء محافظا على صنميته وصرامته باعتباره مجرد وعاء محايد للدّال اللغوي بل أصبح شاهدا وسندا في الآن نفسه لمغامرة القول الشعري. لقد ساعدت الرؤية الجديدة للفضاء على اقتراب الشاعر من وجوده الحسّي، ومن خروجه عن قول البلاغة إلى بلاغة القول، كما عاضدت إيقاع تجربته الوجودية الحديثة بعيدا عن الحدود المسطورة، إذ أنّ تجاريب النخوم لا يوافقها غير رؤية مستحدثة للفضاء تستفيد من سائر الفنون البصريّة.

لقد أصبح تراسل الفنون في الغرب ولدى العرب أمرا قائما. ومكن هذا التراسل، الشاعر العربي من اختبار خطابه اللغوي في فضاء تعبيري جديد، واستطاعت الخلفية المعرفية والتجربة الحياتية المستجدة أن تخلق نوعا من التواشج بين الخطابات. فلقد عقد الشاعر العربي صلات وثيقة مع الفنانين التشكيليين خاصة بعد خروج المجتمعات العربية من الحقبة الاستعمارية، ناهيك أن جبرا إبراهيم جبرا انتفح على الفنان شاكر حسن آل سعيد، وبلند الحيدري كانت له صلة وثيقة بجواد سليم وكذا هو شأن بدر شاكر السيّاب ويوسف الخال أيضا. كانت حداثة الشعر متصلة بحداثة الفنّ. ولم تقف الصلة بين الشعر والفن في حدود الممارسة الفردية للشاعر العربي بل إنّ مشاريع كتابية انساقت بدورها في إذكاء العلاقة بينهما وهو ما سعت إليه مجلة شعر اللبنانية وكانت قلعة من قلاع الحداثة الشعرية وواصلته مجلة مواقف ووريثتها الشرعية.

*) جامعي، تونس

لقد أبدل الشاعر العربي الحديث المدرك السمعي بالبصري والمدرك العقلي باللمسي. وانفتحت بعض التجارب الشعرية العربية على فضاء جديد للكتابة ولوجود النصّ الشعري. لكنّ هذا التناول الجديد للفضاء لا يقصي بالضرورة قيام الشعر العربي القديم على فضاء مخصوص، بقدر ما يؤكده. فلقد جاء الاستغلال المحدث للفضاء في ظلّ موقف من الفضاء القديم، ولم تكن ثورة شعراء الحداثة على الشعر القديم، ثورة على نظام إيقاعي فحسب تمّ فيه استبدال عمود الشعر بالقصيدة الحرّة أو بقصيدة النثر كتخلص نهائي من أغلال الوزنيّة، بل إنّ الثورة حدثت في الشعرية ذاتها التي يكون الفضاء مساحة تحوّلاتها وتبايناتها وطموحاتها.

1 - في جينيالوجيا الفضاء في الشعر :

لاشكّ أن الشعر العربي الحديث بنى صلته بالفضاء، في إطار تواصله مع التجارب الشعرية الغربية أوّلا، وفي إطار انكفاء ممكن على تراثه الزخرفي البصري ثانيا.

وممّا لا شكّ فيه أن تأثيرات الشاعر الفرنسي أبولينير واضحة على نصوص بعض الشعراء العرب، فقد جاءت «الكاليغرامات» «Calligrammes» لترسم القصيدة، جاعلة من المعنى أساسا لعمل تصويري، يشاكل دلالة القصيدة. كما أنّ تأصيل الكتابة باستخدام أنواع من الخطوط العربية على فضاء الصّفحة الواحدة وانشغال الشاعر العربي بوضع قران ممكن مع القاع التراثي كالوشم باتت من الينابيع الممكنة لتجربة مع الفضاء الكتابي.

إلا أنّ صلة الشاعر العربي مع الفضاء لا يمكن حصرها في الزمن الحداثي فمنذ القديم وعى الشاعر العربي بمسألة الفضاء. ولا شكّ من أنّ فضاء القصيدة القديمة، كان يستجمع مكوّنات الفضاء المكاني العربي الذي بدأ قائما على البداوة ومكوّنات البيئة الصحراوية، حتى أنّ الجهاز الاصطلاحي للقوانين الشعرية القديمة ارتكز على مقوّمات هذا الفضاء (البيت/ الوتد/ العمود/ الضرب/ العروض. . .).

يقول ابن رشيق القيرواني : «والبيت من الشّعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع، وسمكه الرواية، ودعائمه العلم، وبابه الدربة، وساكنه المعنى، ولاخير في بيت غير مسكون، وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للبنية، أو كالأواخي والأوتاد للأخبية، فأمّا سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو زينة مستأنفة ولو لم تكن لاستغني عنها» (1).

لقد عرّف ابن رشيق مفهوم البيت برده إلى معماريّة مخصوصة فأوجد أوجه الشبه بين مكوّنات الشعرية العربية القديمة وبين نمط البناء العربي القديم. إذ أنّ المجال المعماري العربي القديم متوغل في عمارة القصيدة التقليدية.

ولقد بقيت القصيدة العربية متوازنة الشكل ومحافظة على فضائها. ورغم بعض محاولات التمرّد والتحديث في الشعر العربي القديم والتي جاءت تعبيرا عن بداية تغيّر في البيئة العربية والانتقال من البداوة إلى التحضر، مع ظهور المدن والحواضر، فإنها لم تشكل تمرّدا مطلقا على سنن الكتابة العربية وتخصيصا على توزيع الكتابة على فضاء الورقة. فبقي الشعر رهين فضاء واحد، دون أن ننفي بعض الظواهر الفنية التي تعكس الوعي بالفضاء وتقيّده، رغم أنّ الفضاء المكاني اتسم بالرحابة، سواء فضاء الصحراء مع البدو أم فضاء المناطق المفتوحة في صدر الإسلام، إلا أنّ الوعي القبلي القائم على حدّ واضح لمضارب القبيلة أو الوعي الإسلامي القائم بدوره على استدعاء ثنائية فضاءين متباينين : دار إسلام ودار كفر، شكل فكرة إنشاء حدود بيّنة ودقيقة للوجود المكاني الذي هو صنو الوجود الزماني أي الفكري والكياني.

وكما ساهم تحديد الفضاء في استرسال فكرة الحدّ والحدود، جغرافيا وثقافيا، فإنه بدا الفاصل بين الأجناس التعبيرية أيضا وخاصّة بين النثر والشعر، فالفراغ في القصيدة العمودية كان سمة فارقة بين الشعر والنثر ويقصد بفسحة الفراغ بين الصّدر والعجز، إلا أنّ هذا الفراغ أعدم مع القصيدة الحديثة أي أزالت هذه القصيدة تلك السّمة الفارقة وأقرّت بتداخل ظاهري على الأقل بين جنسين أدبيّين طالما حافظا على استبدادية حدودهما

رغم ما اكتنف النثر العربي القديم من رغبة في مماهاة الشعر (المقامات). واعتبرت زيادة البياض أوالفراغ في القصيدة إعلانا صريحا على تخلي الشعر عن مركزيته وقداسته إزاء هامشية النثر التاريخية.

لكن ثبات بنية القصيدة في فضاء دام أكثر من خمسة عشر قرنا وما يزال، لا ينحصر في ثبات المعمارية العربيةالتي تغيرت دون أدنى شك في مستوى تجلياتها الواقعية – بل في رسوخ البنية المعمارية للذّهنية العربية، خالقة بذلك نوعا من الفصام الدائم بين الكيان العربي وبين تمظهرات حياته على أرض الواقع. ومن بين أبرز ثوابت هذه البنية المعمارية استفحال البنية السمعية رغم انكباب المتلقي العربي على العيش في زمن الطباعة ثمّ في الزمن البصري. بل إننا نذهب إلى أنّ استفحال البنية الشفاهية في تركيبة المجتمع العربي حالت دون قبول لفضاء جديد. غير أنّ القصيدة العربية شهدت محاولة تجديدية مع شعراء التجديد : أبي نوّاس وبشار حين انتصرت القصيدة لتغيّر الأمكنة في داخل السّجلات الدلالية وهو ما أدّى إلى ثورة على نظامية القصيد القائمة على الوقفة الطّلليّة وأركان الرحلة، فقام أبو نواس بالدعوة إلى «بلاغة جديدة» إثر نعته الأطلال بـ «البلاغة القديمة» :

صفة الطلول بلاغة القدم * فاجعل صفاتك لابنة الكرم

أو في بيت أخر قوله :

عدّ عن رسم وعن كثب * والْـهُ عنــه بـابنـة العنب

غير أنّ مجابهة الفضاء التكويني للقصيدة العربية القديمة لم يعاضده تحوّل على مستوى الفضاء السّكن لنظام الشطرين الذي أكد حضور المشافهة وارتباطها بالبنية السمعية رغم الإدراك الداخلي للشعراء المجددين بعدم الاطمئنان إلى سكونية عمود الشعر، إلا أنّ إيقاعيّة الحياة العربية لم تدفع الشاعر آنذاك إلى اقتراح تصوّر كلي للفضاء، فحافظت على الشطرين وعلى عنصر الوقف في القصيدة التقليدية، فيتحدّد الوقف الأوّل في نهاية الشطر الأولّ بينما يتحدّد الثاني في نهاية البيت.

وما البياض الفاصل بين الشطرين إلا وسيلة لمساعدة الشاعر على استعادة نفسه.

2 – شاعر الحداثة وممكنات التّفضية :

واجه الشاعر العربي واقعا جديدا بإرث قديم عجزت أسئلة النهضة العربية عن رجّه لكنّ صدمات وكدمات التلاقح جعلت الشعر العربي يتخطّى العلاقة الأيقونية بفعل قيامه على الانزياحات وتحوّله إلى ضرب من الخطاب الايحائي والإشاري. وتحوّل الشعر من خطاب المفسّر والشارح للعالم إلى شعر يقول العالم أي شعر تجربة لا شعر معرفة. وهو ما عنى انفلات التجربة الشعرية العربية من أسر النمط التقليدي إلى استحداث أنماط كتابية في علاقات فضائيّة مستجدة.

لقد وقف الشاعر العربي أمام الشعريّة القديمة ليعلن بأنّ الشعر دخل إلى الدّنينة وأنّه لا سبيل إلى الايمان بنمط كتابي متعال، بل إنّ ميزة الشعر أنه متلبّس بالتاريخي، حتى وهو يعالج قضايا الأبدية. ولهذا شرع الشعراء العرب في بناء علاقة جديدة مع الفضاء إلى درجة عدّها البعض نوعا من «الهوس»، إذ يذكر علوي الهاشمي : «ولعل هذا الهوس الملحوظ بتشكيل البياض يعود إلى ذلك الفزع البدائي من الفراغ الذي ميّز تجربة الإنسان والشاعر العربي الأوّل، فحاول جهده أن يغطيه بتلك البنية الايقاعية المتكاثفة الصّلبة» (2).

لكن النظر إلى الفراغ باعتباره منطقة مفزعة تتوافق مع بعض التصورات القائلة بأنّ الفنّ العربي الإسلامي يكره الفراغ لأنه موطن الشيطان، وهي مسألة في غاية الهشاشة، وتكشف عن تغلغل الفكر الشعبي في تصوير الفراغ كمنطقة مجهولة مخيفة، ويذهب علوي الهاشمي أكثر من ذلك حين يصرّح بأنّ الشاعر الحديث هو وريث سلفه في الخوف من فزع قادم وهو ما يعني أنّ الزمن النفسي العربي مسترسل، وأنّ الشاعر العربي لم يحدث قطيعة سيكولوجية مع الإرث الابداعي العربي في محاورته مع الوجود، وهو ما يعني أيضا أنّ تشكيل الفضاء عند

الشاعر العربي الحديث لم يخرج عن مجرّد كونه تشكيلا صوريّا لإوالية قديمة توجز انسحاقه أمام فزع بدائي.

ولا نذهب إلى هذا المذهب بل إنّ وجهة الشاعر العربي في اختياره لاستدعاء فضاء جديد لخطابه اللغوي المكتوب هي أوسع من أن تكون تقلصا لفزع أو مجرد لعبة بين السّواد الطباعي والبياض أو بين الملء والفراغ. إنّ هذه الصّلة تحيلنا على تغيّر جوهري في المدرك الشعري وفي تكوينية التجربة الشعرية ذاتها.

ترى خالدة سعيد أنّه «يبيح للشاعر أن ينسف المنطق الأرسطي مثلا، وأن ينقض البديهيات العقليّة، أن ينقض أسس الكلام والجمال، أن يتحرك في مسار الجنون ولا لأقول يدرك الجنون، لأنّ ما نراه اليوم تفوّقا كان يبدو للقدامى جنونا. بهذا المعنى يصير الجنون، السّبق ونقض المصطلحات و«خرق العادة» وتجاوز دائرة المعقول» (3).

إذن، فالشاعر الحديث متمرّد ومولع بركوب المجاهل، فكيف له أن يستقرّ على فضاء وهو أبسط تعريفاته تشكيل مكانيّ لتجربته. وهو المساحة التي يتولد فيها الشعري الحديث.

3 - أشكال مراودة الفضاء :

في تجربة الحداثة، اختبر الشاعر العربي ممكنات استخدام الفضاء ليوقع إدراكه وإحساسه بالوجود وفيه. وإذا ما اشتركت التجارب العربية في نبذ الهيمنة المطلقة على الفضاء الورقي، فإنّ التشكلات البصريّة تعدّدت في التجربة الواحدة أصلا. وبعيدا عن الدّروب المطروقة في تقييم البعد الفضائي للقصيدة بربطه بشكل أساسيّ بصلة البياض بالسّواد والكتابة بالفراغ نطرح مجموعة من الملاحظات حول ممكنات أخرى لرصد جمالية فضائية القصيدة الحديثة.

أ ـ تضايف الكلمة والصورة :

لم يقتصر استدعاء الصّورة على أغلفة الكتب الشعرية، بل إنّ الشاعر العربي استخدم الصورة الفنية في تضايف مع النص الشعري ويمكن رصد ثلاثة أنواع رئيسية منها :

- مزاجة الصورة بالعنوان :

يجنح عديد الشعراء إلى خلق ألفة بين الصورة وعنوان القصيدة، فيتحوّل فضاء الصفحة إلى ملصق إعلاني تتعدد وظائفه الإشارية والإيحائية، وتتماهى الصورة مع دلالة العنوان وقد تتشاكل أيضا مع مضامين النصّ الشعري. ولكن ما حاجة الشاعر العربي إلى الصّورة وهو المفتون بالصّورة الذهنية ؟ ألا يمثل هذا الاستدعاء نوعا من الاستنجاد ببلاغة الصورة الحسية وتقليصا من حدود الدّلالة الايحائية ؟ وبدل أن تفعل القصيدة درجة التخييل، ألا تفقر هذه القدرة الخلاقة ؟

إنّ وابل هذه الأسئلة يطرح خاصّة في اتجاه الصور التشخيصية لعناوين القصائد، حيث تفصح الصّورة عن إيحاءات القصيدة بل وتوجه القارئ نحو قراءة أحادية تتقلص فيها حدود التأويل. يزجّ الشاعر العربي ببعض اللوحات الفنية في دقة كتابه دون أن تكون هذه اللوحات منطلقة من المدار الشعري للشاعر بل تنتمي في الغالب إلى مدارات فنية أخرى، إذ ليس بين الشاعر والفنان من توافق على إنجاز عمل مشترك، وأغلب الأعمال تسير في



نموذج من ديوان «أناشيد الغبار» آدم فتحي

اتجاه اختيار الشاعر لأعمال يرى فيها نوعا من الملاءمة بين جماليتها وبين محتوى قصائده. وهو بذلك يقدّم قراءته للعمل بل ويقحم الصّورة إجمالا في صلة حميمة مع النصّ دون أن تكون منبثقة عنه أو متصلة به في أصل نشأتها.

ونستدلّ على ذلك بديوان «أناشيد الغبار» للشاعر التونسي آدم فتحي (4) الذي استخدم في كلّ قصيدة جديدة لوحة مخصوصة لفنان تشكيلي، فعدّت اللوحات بعدد القصائد الثلاثة عشر. وإذا كان الشاعر قد أشار إلى أسماء الفنانين في هامش الكتاب فإنه لم يشر إلى أيّ خاصيّة تقنية للوحات من نوع مقاسها الأصلي وتقنية رسمها أكانت محفورة أم مائية أم زيتية، ملوّنة أم بيضاء وسوداء. ولهذه الايضاحات أهمّيتها، لما تغني به قراءة القصيدة، إلا أنّ آدم فتحي اكتفى بذكر أسماء الفنانين للدّلالة فحسب على صلة حميمة بين مرجعيته الفكريّة أو ذائقته الفنية وبين أسلوب واتجاه الفنانين وهم: غسّان كنفاني، توفيق عبد العال، غسّان العتال، صلاح أبو شندي، زهدي العدوي، مصطفى الحلاج، جمال الأفغاني، محمّد أبو صلاح، ياسر أبو سيدو، برهان



نموذج من قصيدة «الطّوفان» من ديوان «عائشة في زمن التّحوّلات» لعبد الرّزّاق نزار

كركوتلي وعبد الرحمان المزيّن. وأغلب هؤلاء الفنانين من المشهد الفلسطيني المقاوم وعرفوا بتقدّميّتهم، وهو ما يزيد في ترسيخ الوظيفة الترسيخية لمرجعية الشاعر الذي لا يستحضر إلا من يتواشج معهم في الرؤية.

– محايثة الصّورة للمقطع الشعري :

ثمّة تجارب شعرية ينهض فيها الكتاب على اتفاق مسبق بين الشاعر والرّسام على تصميم الغلاف والقصائد في إطار رؤية مشتركة، حيث يتحوّل النصّ الشعري بالنسبة للفنان إلى حامل أو فضاء بكر وموجّه بفضل رؤية الشاعر. ولا يتدخل الشاعر في تشكيل مباشر للنص في الفضاء. عندها تكون تجربة فضائية الشعر ممزوجة برؤية الفنان أيضا ويتحوّل الشعر من تجربة مفردة إلى تجربة مزدوجة. وتتحقق الصّلة التي طالما ذاعت مذ أن ردّدها هوميروس في قوله بأنّ الشعر شبيه بالرّسم. بهذا الشكل تضحى القصيدة لوحة فنية أقرب إلى اللوحة الحروفية الرّاهنة غير أنها أكثر تصريحا. وإذا كان فعل الرّسام لاحقا على فعل الشاعر في مثل هذا الانجاز فإنّ لمسات الرّسام، ليست غير قراءة تعبيرية بالأشكال للنص الشعري. ونضرب مثلا على ذلك ديوان الشاعر التونسي عبد الرّزاق نزار «عائشة في زمن التحوّلات» (5) حيث التبس الكتاب بتجانس بين النصّ الشعري والمقاربات الفنية للفنان خليل قويعة الذي تولى تصميم الغلاف وكتابة القصائد بخطه إضافة إلى التعبيرات الخطية والتصويرية، وقد جاء العمل مزيجا من البحث الخطي وتواصلا مع نبض الشاعر. وهو لا يخرج من باب القراءة ولكنها قراءة عاشقة حيث تحوّلت التدخلات الفنية إلى جسد القصيدة. وقد يعود ذلك إلى اهتمام خليل قويعة بالحروفية في مرحلة من مراحل تجربته، إضافة إلى كونه يمارس الكتابة الشعريّة سرّا، فكأنّما التقت رغبة الشاعر بسرّ الرّسام. وقد توزعت الأعمال الخطية لقويعة بين أعمال تزاوج الحرف بالشكل التشخيصي وبين أعمال ينفرد فيها الرسم بالفضاء، على أنّ هذه الاختراقات التي يقتسم فيها الشعر صفحة الديوان مع الرّسم، لا تنسحب على كل صفحة بل يكاد توزيع هذا التواشج ينصرف مرّة واحدة في كلّ قصيدة.

- **مواجهة الصّورة للمقطع الشعري :**

يختار الشاعر في أحيان كثيرة، التعامل مع فنان محدّد كما يختار طبيعة هذه العلاقة الممكنة، وللشاعر التونسي باسط بن حسن تجربة فريدة في صلة النصّ بالفضاء وبالصورة أيضا باعتبارها جزءًا من فضاء الديوان. لقد اختار الشاعر في ديوانه «أبعد من الحضيض» (6)، أن يتواصل مع محفورات الفنان يوسف عبد لكي الذي صمّم غلاف الكتاب ووزع مجموعة من أعماله في مواجهة مقاطع شعرية وبدل أن تكون الصورة / اللوحة جزءًا من النص أو من العنوان أصبحت في مواجهة الصفحة والملاحظ أنّ كلّ اللوحات وضعت في الجهة اليسرى من الكتاب وهي ستّ لوحات فحسب. لكنّ هذا العدد القليل قياسا بعدد مقاطع الدّيوان أو صفحاته لا يعكس ضآله حضور اللوحات فإزاء شحّ العدد نلاحظ طغيان حجم اللوحات على المقاطع فاللوحات ذات مقاسات مختلفة، ولكنها مقاسات كبيرة ومتفاوتة الطول والعرض وبعضها يكاد يغطي كامل الصفحة التي تمسح بدورها حيّزا مكانيا غير متداول في الكتب الشعرية التي عادة ما يكون مقاسها 13 و 14 x 21، لكنّ كتاب باسط على مقاس 5، 27 x 5، 21 وهو مقاس نادر. وبذلك يتحوّل القول الشعري إلى فضاء شاسع وغير منمّط مع ما هو شائع، فلكلّ تجربة خصوصيتها وضوابطها الفضائية. واللافت للانتباه أنّ المقاطع الشعرية في الفضاء تكاد تضيع لشدّة قصرها فتبدو صغيرة في فضاء واسع، بل هو نافذة إلى اللامرئي وهو ما يحدث أيضا نوعا من العمق في الفضاء. وبما أنّ أبعاد الفضاء شاسعة في هذا الكتاب فإنّ المقطع الصّغير يخلق بعدا هامّا. وقياسا لكثرة مفردات المحفورة الواحدة فإنّ المفردات النصية فيها اقتصاد رهيب، ومثالنا على ذلك هذا المقتطف :

هذا
سلطاني
يبحث
عن
عرش
من
النفايات (ص40)



ويواجه هذا المقطع في الصفحة 41 هذه اللوحة من مقاس 15 × 23.

وبقدر ما تسيطر اللوحة على الفضاء الورقي يعلن المقطع الشعري على انسحابه منها في إيقاعيّة، تجعل كلّ مفردة من الجملة مستقلة بذاتها، وهي تقيم في هذا المقطع اتجاها دلاليّا من الأعلى إلى الأسفل، أي من منزلة السلطان إلى منزلة النفايات، وهو نوع من العدّ العكسي الذي يشمل علاقة اللوحة بالمقطع الواحد أيضا، أي من الكبير إلى الصغير ومنه إلى المتناهي في الصغر.

- **وحدة الصورة بالمفردة النصية :**

إذا كان الشعراء يبحثون عن شركاء فعليين في تحويل الفضاء البصري إلى فضاء رحب يسع الخطاب الكتابي كما البصري، فثمّة شعراء لا يحتاجون كثيرا إلى البحث لأنهم يحملون الصفتين معا في قلب واحد. ومن بينهم الشاعر العراقي شاكر لعيبي الذي استخدم في ديوانه «جذور وأجنحة» (7) ومهره بعنوان فرعي «قصائد فوتوغرافية»، صورا تحتلّ مساحات من ديوانه وهي على أصناف عدّة وفي بعضها إبداعية متفردة. وقد اختار لعيبي لصوره مواقع مختلفة من الفضاء الورقي وصلة متعددة بقصائده ومن بين هذه الصّور، صورة ورقة الأكاسيا وهي في شكل شفتين بل قبلة منطلقة من طبيعة الكائن الحيّ، وفيها معنى مفارقة الورقة للغصن والقبلة للفم أو للجسد. وبين الجزء والكلّ تنهض علاقة النصّ

أيضا بالصورة، فالصورة هي جزء من كلية النصّ. في هذه التجربة يسعى شاكر إلى إخماد الحيازة الأبديّة للنصّ على فضاء الوجود ويتخيّر الفوتوغرافيا ليلاعب مسألة المحاكاة وليكسّر رتابة التلقي، إنّه يزفّ النصّ في فضاء مستحدث ويخلق جماعا سعيدا بين النصّ والصّورة، في إيروسيّة مبطنة.

هفوات الخطوة الأولى

نموذج من ديوان «جذور وأجنحة» لشاكر لعيبي

ب ـ الجمالية الخطيّة :

لقد مكنت الطباعة المبدع من استخدام مجموعة من الخطوط، بل ويتخيّر الشعراء خطوطا دون غيرها لمقاصد إبلاغيّة أو جمالية، ويراعي هذا الاختيار ذائقة الشاعر كما يراعي ذائقة المتقبل. وقد شهدت التجربة الشعرية العربية نماذج عديدة لشعراء تدخلوا في شأن توضيب خط الكتابة، فلم يتركوا هذا الشأن للمصمّمين والحرفيين من رقنة العصر الجديد. ومن بين هذه التجارب، تجربة الشاعر محمد بنيس الذي اهتمّ بالخط الذي تطبع به قصيدته، كأنّ الخط في فضاء الورقة هو شكل استواء الكائن في مستقرّه.

ففي ديوانه «في اتجاه صوتك العمودي» يبتعد بنيس عن الخط الطباعي، معتمدا الخطّ المغربي المشجّر، واصلا بين قصيدته الحديثة في بنائها وعزوفها عن عمود الشعر، وبين نوع من الخطوط الأصيلة الناهضة من أديم الأرض المغربية ومن عتاقتها، كما يحيلنا أيضا على موقف رؤيوي من مسألة التحديث في الفضاء العربي.

لقد جاء العنوان في صيغة واضحة/ ملغزة في الآن نفسه، فالكتابة تتجه في تيّار مناهض للعمود الشعري، لكنّ العنوان يسير في اتجاه عمودي، فهل أنّ استخدام هذه الإشارة إلى الاتجاه اعتباطية وخالية من الإشارة إلى موقف ما من العالم والشعر ؟

إنّ الاتجاه العمودي متصل بصوت المخاطب أكان إمرأة أم متلقيا، ويصرّح بنية الشاعر في اللحاق به أو السّفر إليه. فتكون الكتابة هي وسيلة الرحلة وتكون مقصدية الدّيوان برمّته، تحقيق خط للسير في اتجاه المخاطب. وضمّن العنوان وهو المدخل الاستهلالي للنص، توصيفا لصوت المخاطب بكونه عموديّا، وهو توصيف شامل لمخاطب مطلق هو المتلقي العربي الذي تبنى ذائقته الشعرية على عمود الشعر دون غيره من ألوان الكتابة الشعرية وتلك قراءة ممكنة، جعلت من بنيس يتخيّر شكلا خطيّا ملتصقا تاريخيا بالمتن التراثي وبالشعر العمودي، لكتابته التحديثية.

إنّ الصّوت هو البعد الحسّي للكلمة وهو عنصر سماعي ملازم للذائقة العربية السماعية، لهذا يتجه إليه الشاعر لا للحياة فيه بل لإيقاظه وتغيير مجراه. لهذا فإنّ بنّيس يعتمد الخطّ المغربي كشكل تراثي مألوف لتحقيق وصل المخاطب لكنه في الآن نفسه يسحبه إلى منطقة جديدة أي إلى اتجاهه الخاصّ وهو اتجاه لا يعتمد الصّوت قدر اعتماده على البصر. فقصيدة بنيس لا يمكن أن تقرأ دون أن تخون ذاتها لأنها مشكلة طباعيا، والمتقبل ملزم على القراءة بدل السّماع. بل إنّ القصيدة لا تلتزم بنظام السّطر الشعري في القصيدة الحديثة بل تتخذ لنفسها نظاما من الاتجاهات المغايرة التي لا تستهلّ فيها القراءة من اليمين إلى اليسار، بل من الأعلى إلى الأسفل ومن الوسط إلى الجوانب ومن اليمين إلى اليمين في شكل دائري. إنّ القصيدة تفرض اتجاهاتها الخاصة في الفضاء الورقي، وهي إذ تعلن تلبسها بخط قديم يحمل في

داخله كلّ ترسّب الذائقة العربية القديمة فإنّه يحمل أيضا كلّ المضامين الحداثية والرّؤى المغايرة التي تريد الانعتاق وتأسيس علاقة جديدة مع المتلقي. لذلك تكون اتجاهات القصائد مثل تموّجات صراع وحركة داخل هذه الذات الكتابية التي يمثلها جسد النصّ.

لكنّ تجربة بنّيس مع الخط المغربي توقفت في دواوينه اللاحقة (8) لتحلّ محلها إمكانات الطباعة، وأصبح الشاعر يزاوج بين استعمالات مختلفة في الخطّ بين الرقيق والغليظ كما أنّ السطر الشعري استعاد استواءه وأضحى قريبا من الامتداد الذي يكتسبه النصّ النثري. وبدل أن يختزل النصّ تحوّل إلى مهيمن وكائن غليظ يكتسب الصيغة الإعلانية:

إيكاروس

فِي الشِّعْرِ كُنَّا نحتَمِي بِغِيَابِنَا وَجْهاً
تَوَزَّعَهُ النَّجُومُ عَلَى صَبَاحٍ مَاكِرٍ يَدْنُو مِنَ
الغُرَفِ المُضِيئَةِ بِالخُرَافَاتِ التِي وَسِعَتْ
مِيَاهَ النَّهْرِ فَاقْتَرِبِي لِيَحْمِلَكِ النَّهَارُ إِلَى
مَلاَمِحِ قلعةٍ وقعتْ بنادِقُهُم علَى أَحْجَارِهَا

كُنَّا نقولُ هُنَا نُهَيِّئُ جِسْرَنَا وَنُضِيعُ
فِي شَمْسِ الظَّهِيرَةِ بيْنَ حلفَاءٍ تُهَدِّئُ وَحْشَةَ
الخَطْوَاتِ نَدْهَمُ صَوْتَنَا بِنَشِيدِ أَنْفَاسٍ
مُبَعْثَرةٍ تُفَتِّشُ عنْ مَغَالِقِ لُعْبَةٍ تَنْسَاقُ فِي
قَوْسِ المَنَافِي لَيْسَ يَنْزِعُنَا بريقٌ راكِدٌ نَارٌ
تُطَهِّرُنَا مِنْ رُؤْيَةِ الأَسْوَارِ عَالِيَةً حقولُ
الضَّوءِ تَسْكُنُنَا مَشَاهِدُ صبْوَةٍ أُولَى

نموذج من ديوان «ورقة البهاء» ص 51.

5

تتسابق الأيام في وكر تنادى بين الدواخل تنتشر كفاك ياعيني التي أخضرتني رجلي تطاول سنها وتساقطت خطواتها الأخرى ثم ينداح في الوطن الغريب وإنهم يأتون من أمر يشرع محنونا حوفة ويقل عن جارتنا بمرسوم القصاص ونحن أحياء يطوفون الشوارع بالعصي وبالبنادق لاتقل من أين جئتم يسألون عن الحجارة وانتهاك الأمر يتشظون عند الدرب فوق السطح يهجم بعضهم هذا هو المنبوذ يرمى في دهاليز تغادرني الحكاية كهرباء لهجة استنطاقهم قذف تعرم ليله في السقف عاشرة على حبل من الحلفاء طاولة ولات التقاط صورة رقم مراقبة ملف خاثر منع الكلام استناموا أمر تجاسر أيها القلب المعمة بالتراب ولي رهان كهرباء كهرباء عينة جوع وزنزانة

قالت أنا حكم
تتلم قتها عصيانة
حلت طفائرها طيورا هاجرت من مشها
وتعلقت نحلا

فجاء سو وجاءت فاس جاء الشاعر المجذوب
هاهم بين راملتج وأيسة لها يتسللون

٦٣

نموذج من ديوانه «مواسم الشّرق» ص 63.

أفق جديد للتلقي أم تبعيد للمتلقي:

تتشكل تفضية النصّ إذن، وفق مسار مألوف يجمع بين النصّ النثري السردي أو الشعري ومنه استهلال الكتابة من اليمين إلى اليسار، ومسار ثان ينزاح فيه الخطاب الشعري الحديث عن سائر الأجناس النثرية بفضل توزيع الأسطر على الورقة بشكل مختلف.

إنّ مسار التفضية ينتج دالا جديدا على الفضاء الورقي وهو في الغالب ينتهي إلى الدّلالة ذاتها التي توحي بها القصيدة، إذ ينهض نوع من التشاكل بين دلالة الدال البصري وهو ما نسمّيه بالتشاكل Isotopie. ويقوم هذا التشاكل على تموّجات النفس المبدعة وإيقاعها الزمني والمكاني، إذ يذكر محمّد بنيس: «إنّ الزمان في الكتابة مضادّ لحتميات البداية والنهاية، تقدّم له حرّية تكسير توحّد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو

متاه مغامرتها آنا، وممارسة شرعية ملغاة في إعادة تبنين النصّ وفق اتجاهات النفس وتماديه في خرق الجاهز، وبالتالي تهجير الجسد من خطه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو آفق آخر يمنح لكلّ من الحياة والموت دلالة أخرى» (9).

لكنّ هذا الايقاع الذاتي بما هو محدّد لاتجاه ما داخل النصّ سيشاغب المتلقي، وقد واجهت القصيدة البصريّة الحديثة نقدا كبيرا ليس أقله اتهامها باستفحال الغموض والابهام والقول بأنّ بصرية القصيدة زادت من حدّة القطيعة مع النصّ الشعري إلا أنّ الشاعر يرتاد أفقا لا تبدو فيه أسبقيّة القالب على القول، فالتجربة تختار تشكلها في الفضاء ولا يمكن أن يتغيّر الفضاء الواقعي والبيئي والحضاري ويبقى فضاء الكتابة محنطا وأبديّا.

ولعلّ أدونيس كان محقا حين أعلن: «إنّ القارئ الحقيقي كالشاعر الحقيقي لا يعنى بموضوع القصيدة وإنّما يعنى بحضورها كشكل تعبيري، أعني صيغة الرّؤيا» (10).

المصادر والمراجع

1) ابن رشيق : العمدة - دار الجيل، بيروت - الطبعة الخامسة 1981 - ص 121.

2) علوي الهاشمي: تشكيل فضاء النص الشعري بصريا -مجلة الوحدة- العدد 82/ 83 - السنة 1991 - ص 93.

3) خالدة سعيد : حركية الايداع - دار العودة، بيروت - 1982 - ص. 92.

4) آدم فتحي : أناشيد الغبار - دار الأقواس للنشر - تونس 1991.

5) عبد الرزاق نزار : عائشة في زمن التحوّلات - شركة فنون الرسم والصحافة، تونس - دون تاريخ (في التسعينات على الأرجح).

6) باسط بن حسن : أبعد من الحضيض - منشورات تبر الزمان، تونس - 2000.

7) شاكر لعيبي : جذور وأجنحة - دار محمد علي للنشر - ا لطبعة الأولى 2007.

8) محمّد بنيس : ورقة البهاء - دار توبقال - 1988. مواسم الشرق - دار توبقال - 1985.

9) محمّد بنيس : حداثة السّؤال - الدّار البيضاء - 1988 - ص 24.

10) أدونيس : زمن الشعر - دار العودة، بيروت - ط 3 - ص 72.

اِفتـــراض الفِطرِيّـــة ونشـــأة اللّغـــة
تألـيـف : بِـيـــتر سِـيـــران

تعريب فــرحــات الـمـليّــح (*)

I ـ افتراض الفطريّة :

يمكن للقارئ أن يستغرب في كتاب من هذه الطبيعة أن لا يُولَى أيّ اهتمام للطّرح الموسّع حول الفطريّة في اللّغة ، وسأبدي في هذا القسم أسبابي لهذا الإقصاء الظّاهر ، لكن في البداية ما هو افتراض الفطريّة الذي دافع عنه شومسكي بأشكال مختلفة طوال الأربعين أو الخمسين سنة الماضية؟ . إنّه لا يمثّل الافتراض بأنّ البشر لا يحتاجون إلى بعض الأبنية الفطريّة كي يكونوا قادرين على اكتساب اللّغة الطّبيعيّة وذلك لا يعدّ افتراضا بل هو تعريف بالضّرورة إذا ما احتاج المرء إلى دماغ مكتسب لتعلّم أيّ شيء، إنّه بالأحرى افتراض مخصوص بمعنى أنّ أيّا من الغرائز الحيوانيّة والموجّهات الطّبيعيّة هي فطريّة خصوصا، إنّه افتراض أبنية فطريّة يملكها البشر كي يصبحوا أكفّاء في اللغة .

لقد حدّد شومسكي وأتباعه هذا الأمر ،فالأنحاء على سبيل المثال هي أبنية مستقلّة فطريّا وليست مرتبطة بالتعداد الخطّي للعناصر في الجمل. لقد أكّدوا عموما أنّ ما عُدّ دائما نحوا كونيّا من أيّ طبيعة كانت، لابدّ أن يكون فطريّا بالمعنى البيولوجي الحرفي للكلمة ؛ أي باعتباره سمة مخصوصة مُوصَلة مسبقا (Prewired) (1) يُفتَرَضُ أن يكون عضو اللّغة، وعلى أيّة حال فإنّ ما عُرِضَ مؤخّرا تحت اسم البرنـامج الأدنـوي (Minimalist Program) (شومسكي 1995) مُقدِّمًا النّسخة القويّة من افتراض الفطريّة، قد أصبح مائعا إلى حدّ أنّه جُرّد من معناه. وعندما نفهم ذلك وجب أن نبحث عن سبل لاستخلاص الخصائص الكونيّة للأنحاء من الضّوابط التي أمْلاَها العرفانُ عُموما وخصوصا آلة الكلام والسّمع الظّاهرتين والضبط الايكولوجي للّغة في أيّ محيط بشريّ يستعمل اللّغة لغايات معيّنة .

ومن سُخرية القدر أنّ شومسكي (1995) كان يشدّد مرارا وتكرارا على احتِمَالِ نجاح بَرْنَامَجه الأدنوي (Minimalist Program) من جهة أنّه سيؤدّي إلى استنتاج أنّ اللّغةَ بالكُلّية مُشتقّةٌ من ضوابط العرفانِ والمحيطِ والحواسّ الظّاهرةِ دون أيّ مُعطى خارجَ

---

*) باحث، تونس

ذلك التّفسير. وعلى أيّة حال فهو لم يُصرّح بأنّه إذا خرجنا من ذلك التّفسير فإنّه لن يُوجَدَ مكان شاغر لأيّ افتراض فطريّة(Innate Hypothesis) باعتباره قوّةً مُوجِّهةً في اكتساب اللّغة الأولى، لأنّ كلّ الكلّيات ستكون مختزلة في عوامل متحكّمة مستقلّة ،وعلى هذا الأساس فإنّ افتراض الفطريّة الخاصّ بشومسكي يُمكن أن يظلّ صالحا على أمل أن يكون البرناج الأدنوي غير ناجح فلا يُمكن لأحد أن يُدافع عن افتراض الفطريّة الخاصّ بشومسكي وفي نفس الوقت يَتوقّعُ نجاحا للبرنامج الأدنوي . ومعنى ذلك أنّني أتجنّب نقاش الأطروحة الفطريّة وذلك بسبب وجود الموادّ الحيّة التي هي من اهتمام المختصّين في علم الوراثة الجزيئي وتقنيات مسح الدّماغ والحقول ذات العلاقة ممّا يبتعد عن مجال خبرتي. وهذا لا يعني أنّني أعتبر أنّ كلّ حديث خارج هذه المواضيع المتخصّصة حول إمكانيّة وجود افتراض فطريّة (I-H) مخصوص هو حديث غير ذي معنى. فعلى العكس من ذلك إنّ إمكانيّة وجود ملكة لغويّة مَخصوصة ومُوصَلَة قَبليّا تساعد في خلق منظور للجدال حول بعض الأسئلة، بالرّغم من أنّني أعتقد أنّ هذا المنظور قد أُستنفذَ استغلالا في السّنوات القليلة الماضية إلى حدّ أنّ هذه الأطروحات وحتّى برامج البحث قد أصبحت تَخمينيّةً إلى درجة أنّها تنذر بتجاوز المعايير المقبولة.

في الحقيقة إنّني أعتقد أنّ الحُجج المُقدّمة في صالح الأطروحة العامّة القائلة بأنّ الدّماغ البشري مُعَدٌّ مسبقا لاكتساب وخلق لغات بشريّة مخصوصة بعيدا عن أيّ ضوابط خارجيّة موجودة بالطّبيعة بسبب احتمال قدرة تكيّف تطوّريّة، هي حُجَجٌ مُتشدّدةٌ إلى حدّ بعيد.

إنّ الحقيقة القائلة بأنّ أطفال اليوم يكبرون في محيط يتكلّم لغة هجينة (PIDGIN) (2) تتطوّر لتصبح لغة هجينة رسميّة متناسقة في كافّة أنحاء العالم، هي حقيقةٌ تشكّلُ حجّة متينةً كمتانة الحجّة التي أُسْتُخلصت قبل عشر سنوات من جرّاء اكتشاف أنّ النّقص في المُورّثة المُفْرَدَة المسمّاة (FoxP2) يمكن أن يؤدّي إلى ظهور لغة معقّدة واضطرابات في الكلام وإلى إضعاف الاكتساب الطّبيعي للّغة (ماركيز و فيشر 2003). وبالرّغم من ذلك فإنّه تُوجَد عُموما سبيلٌ جدُّ مُبكّرةٌ لمحاولة صياغة أيّ ادّعاء قَابل للدّحض يَخُصّ مُميّزات كُلّية مَخصُوصة للّغاتَ البشريّة لا ينبغي تَعَلُّمُها لأنّها موجودة مسبقا في الدّماغ.

إنّ أفضل ما يمكننا فعله هو اتّباع المنهج الاستنباطي بأن نحاول تحديد الخصائص الكلّية للّغات البشريّة وأنحائها، ثُمّ ننظُر إلى أيّ حدّ يمكن استنباط هذه الخصائص من العرفان العامّ، ومن الظّروف الفيزيائيّة والفيزيولوجيّة الخارجيّة، ومن الاستعمالات التي تُدمجُها كلّ لُغة في المُمارسة اليوميّة ، ثمّ ننظُر أخيرا فيما يُمكن أنْ يَكونَ قد بَقِي ماعدا الخصائص الكلّية الفعليّة للّغات وأنحائها (انظر شولتز وبلُوم 2002). ومنذ أن صَمّمنا على البَدْء ببرامج البحث هذه، فإنّ السّؤال حول افتراض فطريّة (I-H) مخصوص كان لمجرّد صرف الانتباه فحسب. ولكن دَعُوني أُفصِح عن تفاصيل أسبابي.

في البدء يجب أن نعرفَ ماهيّةَ ما ينبغي تَعَلُّمُه، وفي أيّة ضوابط بيئيّة قبل أن نتسرّعَ في الإفصاح عن كيفيّة التّعلّم. لقد بدأنا فحسْبُ باكتشاف ماهيّة اللّغة ووظائفها، وعلى سبيل المثال فإنّ المظهر الاجتماعيّ للخطاب كان مُهملاً بشكل كامل في أطروحة افتراض الفطريّة (I-H) وعادة ما يُنسَى أنّ كلّ ما يُنْطَقُ هو تعبيرٌ عن المقاصد المخفيّة عَمدًا طَيّ الأعمال الخطابيّة والمكوّنَة من شرائط تلك الأعمال ومن القضيّة الذّهنيّة المرتبطة بنوع العمل الخطابيّ المُنتج من قبل المتكلّم.

إنّ طبيعةَ القضايا الذّهنيّة المضمّنة وبُنيَتَها، لم تُناقش أبدا وخُصوصا حقيقة أنّ تلك القضايا تتأسّس على إسناد الخصوصيّة لجوهر واحد أو أكثر، ورغم ذلك فإنّ هذه الحقيقة تستحقّ على الأقلّ أن تُعتبَر مصدرا مُمكنا للتّرابُط البُنيوي للقواعد النّحويّة . ومن المفاهيم الخاطئة المرتبطة بذلك النّقاش الدّائر حول افتراض الفطريّة ،

هو ما يتعلّق بطبيعة الإعراب (Syntax) الذي عُدّ تحت تأثير المدرسة اللّسانيّة الشومسكيّة مجموعةً مستقلّةً من القواعد والمبادئ التي تُحدّدُ الطّرق التي يمكن بواسطتها تجميعُ الصّرافم (Morphemes) داخل بُنى صرفيّة ونحويّة طويلة. إنّ ما نُسي ههُنا أنّ مثل هذا المعنى للإعراب، بقطع النّظر عن حداثته، هو خاطئ من الأساس، فالدّماغ عند إعداده لعمل من أعمال القول "لا يمسك بحفنة" من الصّرافم ثمّ "ينظُر" في إمكانيّة تشكيلها في بُنية مقبولة نحويّا.

إنّه لمن الواضح أنّ المنطوقَ ناتجٌ سببيّا عن قرار من قِبَل المُتكلّم للتّعبير عن معرفة قَضَويّة مُعيّنة في إطار عامل الالتزام الاجتماعي، وفي شكل من أشكال أصوات الخطاب، فهو يَنْحتُ وحدات مُعجميّةً من المعجَم المُتوفّر ويُجمّعُها مُلتزما بقاعدة النّظام التي تُحوّلُ المدخلات القَضَويّة إلى بُنية سطحيّة متينة التّشكيل تتحقّقُ بدورها فيما بعد في شكل أصوات عبر صَوتميّة اللّغة المعنيّة. إنّ وجود هذا الأمر يجعلنا نُفكّر في وجود مُكافئٍ للقواعد الإعرابيّة المستقلّة في أبنية الدّماغ ومساراته. إنّ قلّة المعرفة بما يجعَل اللّغةَ غيرَ مُنظّمة يجعل من غير المناسب التّساؤل حول الجهازِ الذي يحتاجُه الأطفال لاكتساب لغةِ محيطِهم.

من جهة ثانية، إنّ ما سبق من حُجج في صالح افتراض الفطريّة(I-H) أو ضدّه هي عند الكثيرين مجرّدُ حُجج بلاغيّة () وذلك من قَبيل ما نسمعُه كالقول «بما أنّ اللّغة مُعقّدةٌ جدّا فإنّ النّحو الكلّي يكون فطريّا» أو القول «يتعلّم الأطفال لُغتَهم الأمّ في وقت وجيز ممّا يدلّ على أنّ مسار التّعلّم مدعوم باستعداد فطريّ مُسبق لتعلُّم اللّغات البشريّة» أو القول في الجهة المقابلة «يجبُ تعلّم الأبنية بما أنّها تُكْتَسَبُ تدريجيّا وفي سنّ متأخّر» (Goldberg, 2006 : 73) أو القول «إنّ ما نُلاحظُه بصدق هو درجةُ اختلاف اللّغات البشريّة بعضها عن بعض مع أنّ كلّ اللّغات تحتاج للتّعبير عن نفس أنماط الرّسائل» (Goldberg, 2006 : 16) (مقتبسة من، Tomasello,2003). إنّ هذا الحُكمَ الانطباعيَّ الأخير هو خيرُ ضَديد لكلمات النّحويّ الفرنسيّ(Nicolas Beauzée):

«لقد وجدت في كلّ الأماكن نفس النّظرة ونفس المبادئ العامّة ونفس الكُلّية في القوانين المشتركة للّغة، ورأيتُ أنّ التّبايُنات بين لغات مخصوصة في التّعابير هي مجرّد مظاهر مختلفة من المبادئ العامّة، أو هي تطبيقات مختلفةٌ للقوانين الأساسيّة المشتركة، وأنّ هذه الاختلافات محدودة وترتكز على فكرة قابلة للاختزال في نقاط محدّدة، ولذا فإنّ كلّ النّاس في الأرض رغم اختلاف ألسنتهم يتكلّمون معنويّا نفس اللّغة دون شذوذ أو استثناءات، كما أنّه في الأخير يمكننا اختزال العناصر الضّروريّة للّغة في عدد صغير نسبيّا، ويمكننا تدريسُ كلّ اللّغات بطريقة بسيطة ويسيرة ومُوجزة ومُوحّدة» (Beauzée,1767,1 :xvi-xviii, Translation mine).

إنّ مثل هذه الحُجج قد تُوصلُ إلى نتائجَ مُوجِّهة ومُساعِدة على الاكتشاف(Heuristic result)، غير أنّها مجرّد حُجج انطباعيّة شبيهة بالحُجّة التي كثُر تداوُلها قبل ستّينات القرن العشرين والقائلة بأنْ لا أحد بإمكانه بلوغ القمر لأنّه بعيدٌ جدّا إلى درجة أنّه لا يمكن لأحد بلوغه. وفي الحقيقة ظُنَّ أنّه ينبغي لهذه الحُجج أن تكونَ قويّةً إلى حدّ أنّها قيّدت طاقة الابتكار لدى الأفراد(أنظُر : Sampson, 1997). إنّ طروحات شومسكي تُظْهرُ أنّه يعتبرُ هذا النّوع من الحجج ضروريّا لبناء التّصوّرات(Chomsky, 1995) غير أنّ ذلك يُبيّن أفقَه المحدود.

من جهة ثالثة، لاشيءَ يُعْرَفُ حول آليّة التّعلُّم، فأبنية الدّماغ التي تُتيح التّعلّم مجهولةٌ على نطاق واسع سواء بالمعنى العامّ أو المعنى الخاصّ ولذا فإنّ القفزة في البيولوجيا المبنيّة أساسا في كتابات شومسكي ومدرسته، هي قفزةٌ نحو المجهول.

من جهة رابعة، إنّ الافتراض سَيّءُ الصّياغة ذلك أنّه

لا يوجد أبدا افتراضٌ يأخذ بعين الاعتبار نُدْرة المعرفة المتعلّقة بالهِبَة العرفانيّة العامّة للبشر، في حين أنّه في مصطلحات الجَدَل الفلسفي التّاريخيّ بين العقلانيّين والاختباريّين لم يقع تحديدُ مفهوم «الصّفحة البيضاء» (Tabula Rassa) (3) المفترض من قِبَل الاختباريين بل بدا غير قابلٍ للتّحديد في الحَقيقة لأنّه من المستحيل أنْ نُبيّن كيف أنّ دماغا غير مُتخصّص أو غير مُوجّه يُمكن أن ينتج مُدخلاتٍ حِسّيّةً، أو كم من مرّة سنحتاج إلى قدرة حَوْسَبيّةٍ غير مُتخصّصة لإنتاج أيّ لغة رمزيّة اعتباطيّة.

إنّ أيّ بُنية دماغيّة ناتجة عن أيّ شكل من أشكال الذّكاء ينبغي أن تكون مُتخصّصة بطريقة أو بأخرى، أمّا إذا نظرت إلى المسألة من زاوية مغلقة فإنّه لا أحد يعرف، سواء بلغة البرامج أو بلغة الأجهزة، ما الذي يجعلُ دماغا بدائيّا غير بشريّ يتطوّر إلى دماغ قادر على اكتساب لغة البشر. ومن ثَمَّ فإنّه بالنّظر إلى غياب أيّ نوعٍ من الافتراضات، فإنّه لاوجودَ لافتراض مُتخصّص مُحْكَم التّحديد. إنّ ما يحدث في التّطبيق هو أنّ معارضي افتراض الفطريّة يحاولون التّخلّص من الكليات اللّغويّة خاصّة تلك المقترحة من قِبَل أنصار شومسكي والتي تهمّ الأنحاء بدلا من الظّواهر الخارجيّة.

إنّ كلّيات البنية السّطحيّة التي دُرست فيما بعد من قِبَل علماء اللّغة الأنماطيين(Typologists)، قد عُولجت دون شكوكٍ تُذكر باعتبار أنّهم ينظرون إليها كما لو كان بالإمكان ردُّها إلى عوامل التّحفيز الخارجيّة. وفي هذه الأثناء يحاول بشدّة معارضُو الفطريّة (Anti-nativist)، كما صرّحوا، بيان الاختلافات بين اللّغات ووصف الملَكة النّحويّة للمتكلّمين البالغين كما هي مُحدّدة بالكامل من قِبَل التّردّدات الإحصائيّة المُدخلة (نظريّة الاستعمال المؤسّسة على الأنحاء (Usage-based grammar). ولهذا فإنّ تعريفهم للملَكَة النّحويّة التّامّة ظلّ غير واضح. إنّ البيانات التي تُظهر النّقصَ العميق في تعريفهم للقدرة اللّغويّة التّامّة هي إمّا غير مذكورة أو لم يقع تحليلُها بعمق بمساعدة حُجج مخصوصة أو بمناقضة الإعراب الحدسي(intuitive syntax) ما قبل بلومفيلد(Bloomfield). وهكذا فإنّ المعطى الايديولوجي المسبق يَخْتارُ الانحيَازَ بدلا من التّقدّم المحايد للمعرفة.

ومن جهة خامسة، إنّ هؤلاء الذين يُدافعون عن افتراض فطريّة (I-H) مخصوص (أنصار شومسكي) والذين يتحمّلون مسؤوليّة البرهنة على ذلك، يُبدون قلّةَ اهتمام متفاوت باكتساب اللّغة لدى الأطفال الذين عادة ما يبدؤون بإظهار مهارتهم العالية في تسمية الأشياء بواسطة تعابير أحاديّة الكلمة ثمّ سُرعان ما يتطوّرون باستعمال كلمات مفردة للإفصاح عن رغباتهم، ثمّ يستعمل هؤلاء الأطفال تعابير ثنائية الكلمات غالبا ما تتضمّن بعض أشكال القضايا ذات البنية الإسناديّة، وفي هذه المرحلة تكون قُدرة الأطفال على الفهم أكبَرَ بكثير ممّا يستطيعون قَوله خاصّة عندما يتكلّمون بطريقة تُدمجُهم مباشرة في تفاعُل لغويّ نشيط على عكس خطاب الكهول. ومن المُلاحظ أنّ الأطفال في سنّ مبكّرة، يَرْتَقُون بأَنْفُسِهِمْ ذاتيا (Bootstrapping) (4) نحو درجاتٍ أعلى من الكفاءة.

إنّه من المعقول احتمال أنّهم يتعرّفُون على معنى مقصود بشكل عمليّ ثمّ ينخرطُون في درجة عميقة من اللاوعي لإعادة بناء المسارات المُضمَّنة في الخطاب المسموع عن طريق التّكرار والتّحليل بواسطة التّأليف، وهذا الأمر يُشكّل بطريقة غير واعية قواعدَ افتراضيّة شبيهة بما يتحقّقُ في لغة محيطهم. هذه الافتراضات تُخزّن في نَحْو الأطفال النّاشئ وعادة ما تكون مُعمّمة مثلما هو الحالُ في الجداول الصّرفيّة، أو تكون غير مُعمّمة مثلما هو الحال في الاستعمال الاختباري او الخاطئ للتّعابير الإحاليّة (deictic and anaphoric expressions)

إنّ المُدافعين عن افتراض الفطريّة (I-H) كما تصوّره شومسكي، سيحاولون في مثل هذا المسار من الارتقاء الذّاتي(Bootstrapping)، تَمثُّلَ الزّمنِ والكيفيّةِ اللّذين

تُورّث بهما مثلُ هذه الشّروط الكلّية المخصوصة «المزعومة» من قبيل مبدأ (A-over-A) (5) أو مبدأ التّضمين أو أي شكل من أشكال «قيد الجزيرة» (Island contraint) (6).

ولقد أظهر في المقابل أولئك الذين يعارضون أيّ شكل من أشكال افتراض الفطريّة (I-H) كالعرفانيّين والبنائيّين وعارضي الاستعمال المَبنيّ على النّحو(Usage-based grammar)، أظهروا اهتماما نشيطا بالتّفاصيل الفعليّة لاكتساب اللّغة وصولا إلى القدرة التّامّة (Tomasello, 2003). وقد أعانهم في ذلك كَونُ جميع الباحثين في هذا الحقل هم مُختصّون في الاكتساب اللّغوي وليسوا لغويّين، وعلى أيّة حال فإنّ مسؤوليّة البرهنة لم تنشأ من جهة هذه الحجّة.

ومن جهة سادسة، إنّ حجّة فَقْر المُثير(Stimulus) المفضّلة للشومسكيّين والتي تُسمّى خطأً «مشكلة أفلاطون»، يُمكن أن تُقبل فقط في إطار أنّ المُدخلات اللّغويّة التي يستقبلُها الأطفال الصّغار ويعالجُونها، يمكن في الحقيقة إظهارُها كما لو كانت غير كافية لتفسير قُدرتهم على التقاط الاختلافات الدّلاليّة المخصوصة وغير الملاحَظة، وعلى انتاج جُمل متينة البناء وفقا لذلك. (انظر على وجه الخصوص Scholz and Pullum, 2002). إنّه تَبعا لذلك ينبغي وجود آلة موجّهة من القواعد لبناء الجُمل على أساس المُدخلات الدّلاليّة.

إنّ ما يجعَلُ متعلّمي اللّغة في سنّ مبكّرة قادرين على تحويل المُدخلات اللّغويّة المُستَقْبَلَة والمُعَالَجَة إلى قُدرة واسعة وشاملة على إنتاج وتحليل تعابير جديدة، سيظلّ سُؤالا مفتوحا، والمتعلّمون قد يفعلون ذلك لأنّ قاعدة النّظام التي يستعملونها في مسار البناء تُعَمّمُ بشكل مُفاجئ إلى حالات ليست جزءا من المدخلات الأصليّة أو بسبب أنّ العواملَ العرفانيّةَ العامّة غير اللّغويّة تتفاعل بطُرق معروفة أو غير واضحة بناءً على نظام قواعد هَشّ ما يزال قيدَ الإنشاء، كما يُمكن أن يكونَ ذلك أيضا بسبب أنّ الدّماغَ مُجهّزٌ بآلة تجعلُه محكوما فطريّا بطرق اختباريّة مُحتملة، غير أنّ حُجّة فقر المثير هي في ذاتها غير كافية لتحديد أسباب قُدرة متعلّمي اللّغة على تحويل المُدخلات الأوّليّة.

خلاصةُ كلِّ ذلك أنّه طالما كانت النّتائجُ الاختباريّةُ غيرَ حاسمة، فإنّ نقاش أيّ شكلٍ مخصوص من افتراض فطريّة متعلّق باكتساب اللّغة من قِبل الأطفال الصّغار، سينحصر في أحسن الحالات في مستوى التّحليل المنهجي والمفهومي، ويبدُو لي أنّ الاختصاص سيتطوّر بشكل أفضل عن طريق الشّكّ في وجود أيّ افتراض فطريّة مخصوص.

II. نشأة اللّغة :

نفس الأمر من حيث المبدأ يُطبّقُ في النّقاشات التي احتدمت خلال الخمسين سنة الماضية تقريبا حول الأصول الطّبيعيّة للّغة البشريّة في سياق الاكتشافات الجديدة المتعلّقة بتحديد البُنى الدّماغيّة جينيّا والمُضمّنة في الاستعمال اللّغوي وترابُطها مع الأجناس الأخرى الأدنى من الانسان. إنّ الطّفرة الحديثة للنّتائج الجديدة في دراسات علم التّطوّر والمبنيّة على اكتشاف بنية الجينات الوراثيّة(DNA) أثناء الخمسينات وترافقها مع توفّر تقنيات جديدة لمسح الدّماغ وتصويره، قد سَلّطت الضّوء من جديد على التّساؤل حول أصول نشأة اللّغة البشريّة وتطوُّرها. وهذا الأمر أغرى الكثير من الباحثين في فلسفة العقل في حقل بيولوجيا المُورّثات والكيمياء البيولوجيّة، بالانغماس في التّخمينات حول هذه النّظرة. وعلى أيّة حال فإنّ عبارة «تخمينات» مُلائمة لسوء الحظّ، إذْ مُجدّدا مثلما هو الحال في الافتراض الفطريّ الشومسكيّ فإنّه من الإلزاميّ معرفةُ ماهيّة اللّغة قبل تطوير نظريّات عامّة وقابلة للدّحض حول نشأتها. وهنا علينا أن نعترفَ بأنّ المؤلّفين المعنيّين قد قصّروا فيما هو مطلوب ذلك أنّ أفكارَهم حول اللّغة في مُجملها مُتخلّفة إلى حدّ أنّهم يطالعون حول اللّسانيات والمجالات ذات الصّلة،

إنّهم يستمِدُّون معلوماتِهم بشكل واسع من كتابات شومسكي وأتباعِه وهي على أقلّ تقدير ليست مصدرا موثوقا ، ولكن حتّى لو استعملوا مصادر أفضل فلن يعثروا على الأجوبة المناسبة لنظريّاتهم بسبب أنّه لا أحد، سواء اللّسانيين أو غيرهم، يملكُ فكرة متكاملة ومقبولة وكافية حول ماهيّة اللّغة الطّبيعيّة.

الهوامش والإحالات

المصدر :

سيران. ب. أ. م.(2009) اللّغة في العرفان. (الطّبعة الأولى) مطابع أكسفورد الجامعيّة، أكسفورد: 47-54

SEUREN, P. A. M. (2009) Language in Cognition. (1st edition). Oxford University Press, Oxford : 47 - 54.

المؤلّف في سطور :

بيتر سيران: هو لسانيّ ألمانيّ الجنسيّة ولد سنة 1934 وهو يشغل في الوقت الحاضر مهمّة باحث مُلحق بمعهد ماكس بلانك للّسانيات النّفسيّة بهولندا وذلك منذ سنة 1999 وقد شغل عدّة وظائف بعديد الجامعات الهولندية والبريطانيّة وله عديد الكتب والأبحاث آخرها كتاب منطق اللّغة2010وكتاب اللّغة في العرفان2009.

1) استخدم المؤلّف هذا التعبير متأثرا كغيره من اللّسانيين بعلوم شبكات الاتصال والمعلومات وهذه العلوم هي البيئة التي أنتجت الدّلالة الأولى للتّعبير

2) تعني هذه العبارة لغة ثانية مهجّنة من لغتين تُستَعمَلُ للتّواصل بين متكلّمين تتباين لغاتهم الأمّ: لغة الكامتوك kamtok في الكاميرون على سبيل المثال

3) ينتمي مفهوم الصّفحة البيضاء إلى الفلسفة الأرسطية وهو يُعبّر عن الطّرح الإبستيمولي القائل بأنّ الأفراد يُولدون بدون أيّ استعداد ذهنيّ مسبق ومأتى معارفهم الوحيد هو طريقُ التّجربة والإدراك.

4) يُستَعمل هذا الاسم في الإنجليزية للدّلالة على أداء عمل ما مع الافتقار إلى أي وسيلة مساعدة خارجية والاقتصار على المقدرة الذاتية كأنْ يُؤَسّس المرء تجارة دون رأس مال خارجيّ

5) يُعَدُّ هذا المبدأ من المبادئ الأولى للنّحو التّوليدي(Chomsky, N. 1967) وقد ورثه في الحقيقة عن النّحو التّحويلي(Ross, J.R,1964) وهو يتعلّق بوجوب تعليق المركّبات الاسميّة بالرّؤوس المباشرة داخل البنية الإعرابيّة وقد عَدّهُ شومسكي فيما بعد مبدأ كُليا.

6) تَنتمي هذه الشّروط إلى مدرسة النّحو التّوليدي وهي على صلة بالبنى الإعرابيّة المشتركة بين اللّغات.

«غادة السمّان» ..
الورقة التي ألغت قوانين الخريف

عِذاب الركابيّ (*)

«إلى روح د. بشير الداعوق .. الكاتب والمفكر والإنسان»

«الذاكرة هيَ كلّ ما يبقى منَ النسيان، والكتابة هيَ كلّ ما تبقى من الذاكرة»

يواخيم سارتوريوس.

«القلبُ العاري.. عاشقا»!!(نصوص -غادة السمان 2009/ منشورات غادة السمان - بيروت لبنان)

تواصل الشاعرة - غادة السمّان نزيفها بأمل موقوت على نبض القلب، وتفاؤل مُهدّد بجيوش الحزن .. تواصلُ كتابة نصّها - ذاتها، بما عهدناه من دفء، ورقة، وجرأة، وحُرية، وانحياز للدهشة والإثارة ..، وكأنني أواصل معها قراءة نصّ لا ينتهي، رُبّما (عاشقة في محبرة) (كتابها الذي بعثته لي بإهدائها بتاريخ19/ 6/ 1999من مكان إقامتها - باريس)، ولكنْ بطبعة جديدة، وحروف فسفورها يشعُ بحزن أكثرَ عمقا، بإيقاع جديد، وبتناغم مع كلّ خطوة للصباح، وحماس كلّ قطرة مطر، وثقة كلّ نسمة، وحلم كلّ عاشق، أسمع من خلاله نبض قلب الشاعرة - العاشقة يدق (ولكني باستمرار في حالة عشق)- البحر يحاكم سمكة ص217.. القلبُ الموقوت النبض على أطياف ذكرى الحبيب الغائب - الحاضر، رُغمَ أنّها تكرهُ سماع دقاتِ قلبها، رُبّما تذكرها بزمن حياتها الموقوت - حسب تعبير ميلان كونديرا..، الحبيب الذي تركتهُ بعناية موسيقا الغياب، هناك في سرير الشمس، حينَ توضأت بضوئها الكرستاليّ، وعادت بضفيرتين من ياقوت وحرير، لا تملك إلا أنْ تحزن أو تصارع الحزنَ عبرَ لغة شعرية آسرة:

ثانية واحدة بتوقيت قلبي .. ومازالَ صوتك يوقظني صباحاً، وأتوهمُ أنّك تحملُ لي قهوتي وأشمّ رائحة البن والهال والفل الأبيض -ص7.

أقرأ، وأواصلُ القراءة، مستسلما لذبذبات الجذب والدهشة، ولكنْ هذه المرة، على ورق طائع، وحبر بنفسجي، وحروف ودودة سلمية، لا تشاغبُ، وكلمات دافئة، اتّسعت بوقار لحزن الشاعرة، فجاءت العبارة أكثرَ رشاقة، وقتامة، والأخيلة جارحة رُغمَ ما فيها من بذخ وهيَ ترسمُ لوحات تشكيلة، وصورا

*) شاعر عراقي مقيم بليبيا

تجسّد مدنَ الرقة والدفء التي تؤسّس لها الشاعرة – غادة السمّان.

معك نسيت التساؤل عن لون العشبِ

الذي سينبت داخلَ جمجمتي حينَ أموت،

معك نسيت أنني سأموت،

معك تعلمت كيفَ أتحول من امرأة إلى أبجدية،

وها أنا أعودُ امرأة، تبكيك داخلَ محبرة – ص9.

أقرأ كيْ أحفظ ملامحها حينما تكون حزينة، وهيَ الداعية النشطة لإقامة إمبراطورية الفرح بلا جغرافيا. وبلا تضاريس..، ليست يائسة لأنّها فقدت المحبوب جسدا، وهيَ الفائزةُ بعطره، وسحر ظله، وسيمفونية خطواته، وكيمياء غزله، وأبعاد صوته..، ليسَتْ يائسة حينَ تنازلت عن حرارة أصابعه، لأنّها فازت ببصماته، رُبما خسرت نسائم تحيته، وتفرد بروتوكوله وهوَ يُقدّم فنجان قهوة الصباح، ولكنّها فازت بصخب اسمه، وربيع خطوته، وسيف كلماته، وثروة أحلامه التي لا تنفد، ومطلع القصيدة:

وأنت ترفرفُ حولي فراشة محبّة.. لأكتبَ،

وكنتُ أشعرُ أنني أكتبُ بأربع أيد،

أكتبُ بيديّ وبيديك معا،

الآن، عُدت للكتابة بيد واحدة،

وبلا موسيقا – ص8.

.«تتقدم إلينا القصيدة أولا بوصفها انبهارا»– ميلان كونديرا!!

لأنّ (الشعر كالحبّ، لا تدري متى يُدهمك على حين غرّة) – البحر يُحاكمُ سمكة ص40..

والقصيدة خلاصة عسل أصابع تتوهجُ، بلْ تتجدّدُ وهيَ تغتسلُ بنيران الألم والوجع، وهيَ تقبّلُ شفاه ورق قاتم رغمَ نصاعة بياضه..، القصيدة هذه المرّة، مكتوبة بحبر آخر، ومن بحر لمْ يمر بذاكرة الفراهيدي، ولا منْ جاء بعده من العروضيين وفرسان البلاغة والكلام..، إنّه بحر الحزن: (العالمُ باستمرار يرحلُ عنّا حينما نسقط في بئر الحزن، ولَمْنْ أبتسم؟ لا أعتقد أنني أتقن فنّ الابتسام)– البحر يحاكم سمكة ص212..

وهوَ بحر تميز باختلاف زرقته، وأسماكه، وإيقاعاته، وتفاعيله، منغم بحرقة الروح الشامخة حتّى في لحظة الحداد:

وحده ثوب الضباب يُناسبني،

والقلبُ العاري.. عاشقا يليق به العري،

والحداد يليق بي – ص11.

«لكيْ تكون مدركا، يجبُ ألا تكون في الزمن»– ت.س. إليوت!!

ولهذا تلغي الشاعرة – غادة السمّان تراتبية الأزمنة، في ديوانها الأخير، تعيشُ في اللازمن، بعدما خذلتها ساعاته المضبوطة على دقّات قلب منافق مراوغ،..وتلغي الأعمار، فالشعرُ بلا عمر، والشاعرُ يعيشُ عاشقا أبدا في اللازمان..، ورُبما تتداخلُ الأزمنة أيضا، ليظلّ الشاعرُ طفلا عسيرَ الرضا، تلك هيَ رؤيا القصيدة، وصلاة نسكها الحاملة أبدا مسلة الديمومة والخلود والبقاء:

توهمت أنني سأتجاوز حُبّك الفادحَ

وأمتلك النسيان الباهضَ

توهمت أنّ الطحالبَ ستنمو على عينيك،

كما على نوافذ السفن الغارقةِ،

توهمت أنّ عنكبوت النسيان

راحَ جيئة وذهابا فوق عسل شفتيك

توهّمت.. توهّمت.. ولكنّ ذكراك باقية

فالماضي تزوج من الخلود لحظة فراقنا – ص18.

يقول الروائيّ باولو كويلهو: (هناك لغة تتعدّى الكلمات)، فقد كانَ الراعي (سانتياغو) بطله في (الخيميائي) يتحدث إلى غنمه، وتفهم عليه، ويفهمُ عليها، بلغة بلا كلمات، والشاعرة – غادة السمّان يحدثها(صمتٌ ثرثار)، أوْ تحدثه، ولا تبدو بلاغتهُ خاوية، بلْ تعدت الكلمات، فاعلة، واثقة، وهي ترتبُ لها شريط الذكريات:

أعيشُ مع صمت ثرثار

يظلُ يحدثني عنك، وعن أيّامي معك،

وعبثا أعلّمه السكوت، وأنا أنتحبُ حنينا – ص26.

«أفضلُ كتابة هيَ بالتأكيد عندما تكون في حالة حُبّ»- أرنست همنغواي !!

وغادة السمّان وهي ترتّب حياتها شعريا، وتحيي مسلة الأحلام، ترى أجمل الحياة حينما تحبّ، حينما تعشق، .. حينما يغمرك وابل مطر بهجة غامضة، حينما تسمع لخطواتك إيقاعات تتفوق على سيمفونيات شوبان وبيتهوفن وموزارت، حينما تجدُ نفسك تكتبك كلمات تنتسب إليك، وتعيش حياة تليق بكَ : (حتّى شراييني، يُخيلُ إليّ أحيانا أنّ الحروف الأبجدية تسبحُ داخلها كالأسماك المضيئة) - البحرُ يُحاكم سمكة ص101.

يومَ أحببتك، صارَ تحريك الجبال سهلاً

ونقل المحيطات من قارة إلى أخرى وإصدار الأوامر للكواكب ،

واللعب بالنجوم كما لوْ كانت من الحصى الملون، . .

يوم افترقنا، صار مجرد طرد تلك الذبابة الواقفة فوق أنفي، يتطلبُ طاقة جبّارة فقدتها - ص33.

«أنا الآن في سباق مع الموت، وأحاولُ بسبب ذلك أنْ أكتب،

وأكتب كأنّني سأموت غدا »- البحر يحاكم سمكة ص228.

وترى الشاعرة (لمذاق الموت طعمٌ يُحرّض على الحياة)، ويدعو لشحذ سيف الكلمات، وهزيمة الموت بكائنات الكتابة المرئية واللامرئية، قتل الموت بسهام لحظة الإلهام، محاصرته بمغامرة الحرف الذكية، بإيقاع فسفوره، يموتُ الموت بضحكة ساخرة، تقذفُ بها شفاه الحياة، وهيَ تقاوم الظمأ :

عشت طويلا، لكنه عمرٌ يحكمه ربّ الحرب

عشتُ حياة مليئة بالموت، كأنني لعنة إغريقية تقتلُ مَنْ تحبّ، دفنت الذينَ أحببتهم، والذينَ كرهتهم،وعبثا أحاول دفنَ الموت تحتَ سطوري - ص36،

***

أينَ ينتهي النوم ويبدأ الموت ؟؟ لا . .لنْ أنام !!

مشاريعي مازالت كثيرة، ولمّا أبدأ الكتابة بعدُ كما أشتهي . . ،

لمْ أبدأ حياتي بعدُ، بالرغم من أنني أهرولُ منذ ألف عام ، كنت فقط أتعلم كيفَ سأحيا . . ، وكيفَ سأكتب ؟

لا، لا وقت عندي للنوم، ولا للموت طويلا،

لماذا حين نتعلم كيفَ نحيا، يكونُ قدْ جاءَ دورنا لنموت؟ - ص38.

• لحظة حُبّ أخرى، ويصبحُ المنفى وطنا . . ، لحظة حبّ وتصبحُ الأوهام مدنا، لحظة حبّ وتصبح الأحزانُ أعذبَ من فرح مزخرف طارئ، . . لحظة حُبّ وتصبحُ الحرية صلاة الروح التي لا تكون قضاء، والذكرى منطادَ النجاة. . ، لحظة حبّ ويحكمُ القلبُ العالمَ، حسب نبوءات المتمرد - هنري ميللر. . ، وحسابات غادة السمّان الشعرية :

أنا منفية إلى الذاكرة . . منفية إلى الوطن

منفية إلى الحياة بعيدا عن مملكتك،

منفية إلى حزني عليك، . .منفية إلى غدر الفرحِ ،

منفية إلى سكاكين أشواقي المناكدة

منفية إلى الرحيل من جديد،

صوبَ فنادقَ نائية غامضة في مدن المطر والحرية والوحشة ،

منفية إلى القطارات والطائرات وغواصات القلب،

منفية إلى محيطات وحشتي، . . منفية إلى الضحك في الحانات النائية.

منفيةٌ إلى حريتي، وعشقي للمستحيلْ

أنا منفية إليك في غواصة القلبِ ،

ولا نجاة لي من بوصلة الشرقِ ،

فهيَ تشيرُ دوما إلى ذكراكْ - ص41.

• لحظة حُبّ أخرى، ويصبحُ الموت حياة: (أقفُ مع الموت العذب، ضدّ الفضيلة الرثة ،وأعملُ، وأحبّ، وأكتب) - البحرُ يحاكم سمكةَ ص46.

. ، يصبحُ الموت ولادة تخلدُ بصخبها الضروريّ. . ، تصبحُ الغيومُ عصافيرَ، والأشجارُ أناساً، والثمارُ لعباً لأطفال سيولدون على سرير الحرية، . . لحظة حُبّ ويصبحُ للألم تاريخ عظيمٌ والقصائد إنجيلا،

والشاعرُ نبيا يجمعُ كلّ الرسالات في لحظة حُبّ . . ولحظة حُلم :

حينَ أكتبُ بالحبر البنفسجيّ أنزفُ دما من البنفسج، فكيفَ أقنع الطبيب، أنّ دورتنا الدموية واحدة ، قلمي وأنا . . .

وأنّ حرفي شريانٌ مفتوحٌ على الورقِ ،

لكنني أتابعُ سرقة النار المقدسةِ ،

وفتح صندوق الأسرار بلا وجل ،

وأظلُ أحبّك، وأظلُ أنزف حبري من جرح صغير في إصبعي،

أسطّر به اسمكَ،

أتحولُ إلى غيمة، فالغيومُ عصافيرُ عشقتْ

أشجارَ برق مثلك – ص45.

• ووفقَ نبوءة القصائد، وتجليات الخيال، وسحر عيون العاطفة، وتعاليم مملكة الرقة التي أسّستها قلوبنا، عشنا كلّ أشكال العولمة المُفضية إلى ضجر مزمن ، ولكننا اتفقنا على آخر أشكالها الذي ظلّ عسيرَ الاكتشاف على قوى الأرض والكون والطبيعة، . .وحدها القصائد، بفعلها، وطقوس الإصغاء لها، حدّدت مكانه، وظلاله، وأعلنت اكتشافه، وهوَ عولمة الموت – اللغز المنيع، وربما الأكثر صدقاً، وشيوعا، ونفوذا، وحرية، واستقرارا :

العولمة ؟ ولِمَ لا !!

ما دمنا جميعا : السود والبيض والصفر والحمرُ،

نبكي بدموع لها اللونُ ذاته،

وننزفُ دماء لها الأحمرُ القاني ذاته،

ونموتُ الميتة ذاتها،

وندفنُ في تراب الكوكب ذات ؟ ص 47.

***

سامحني أيّها الزمن كانَ عليّ أنْ أكونَ أكثرَ جنونا لأعانق الحرية المطلقة : الموتَ !! –ص49.

وبينَ معادلات الرياضة، ومعادلات القصيدة (معادلات الانفعالات الإنسانية) – كما أسماها إزرا باوند، لقاءٌ حميمي، فإذا كان عالم الرياضيات فيثاغروس يقولُ : أخطأ تسعا وتسعينَ مرة، لكيْ أنجحَ في المرة المئة، فإنّ الشاعرة غادة السمان ترى أنّها تموتُ تسعا وتسعين مرةً كيْ تحيا في المرة المئة . . على ظهر موجة حُبّ، أو في مطلع قصيدة، وهي الحياة الأجمل، . . أكثر حزنا، أكثرَ فرحا، أكثر موتا، أكثرَ شعراً، لا فرق !! المهم أنْ تخرج وهيَ تجيدُ فنّ الحياة :

اليوم عيدُ موتي، فباركوا لي به . . .

لوْ لمْ أمتْ مرات ألما ووحشة، . . لما تعلمت فنّ الحياة !! –ص50.

• «أقسمت أنْ أهجرَ وطنا يهجرني » !!

وكأنّني أسمع ملك الغربة والنفي، وإمبراطور المُعذبين والجريحين الشاعر – ناظم حكمت وهوَ يصرخ: وضعوا الشاعرَ في الجنّة، فصاحَ . . آه يا وطني !!

وغربة غادة السمّان وطنٌ !! وكلّ جزء في جسم الإنسان يبلى، يشيخ، يهرم إلا- الذاكرة فهي (حقل آثار سيكولوجيّة، خليط من الذكريات القديمة)- كما عبرّ غاستون باشلار في (شاعرية أحلام اليقظة) –ص87. وبكيمياء حُبّ الوطن يصبحُ للنسيان ذاكرة، ورُبّما الذاكرة آخر ما يبقى من النسيان –حسب تعبير سارتوريوس :

أقسمْت أنْ أختمَ ذاكرتي بالشمع الأحمر والأبيض والأخضر

واكتشفت أنّني نجحت في ختم ذاكرتي،

ولكنْ بألوان علم وطني،

فيا له من نسيان !! –ص51.

والرحيل دائما باتجاه الوطن . . ، بوصلة الروح في اللامكان : (لست سائحة على جرح الوطن، إنّ مأساته هيّ مأساتي أنا شخصيا) – البحر يحاكم سمكة ص82. . ، تبتعد عنه، تغادره إليه، يُغادرك إليك، تبكيه بدمعه الكرستالي، يسكنُ في غابات أحشائك، تقاتله بحراب حُبّه، ينتصرُ عليك بغزوات عذوبته، تغتاله بالذوبان والتماهي في تفاصيله، تتجاهلُ خارطته فتجده اسمك وعنوانك، تتأمله

تراه صورتك، تقرأه بعين هلكى يستعبدك، تقترح أبجدية عشقه، يكتبك بإصبع مجنون مُثابر :

أهديتني بساط الريح،

وقلت لي حلّقي أينما شئتِ ،

طرت عبرَ القارات مع السندباد، وعلاء الدين، وعلي بابا

ثمّ هبطت فوق ذراعِك !! -ص55.

«الفن الحقيقيّ هوَ باستمرار ثورة مُضادة»- البحرُ يحاكم سمكة ص89. !!

ثورة الشعر !! ثورة الحُبّ الاثنتان : (صرخة محبّة كونية قادمة عبرَ حنجرة إنسانية)

هكذا تراهما الشاعرةُ- غادة السمّان . . ، ثورة الحُبّ، رفضهُ، تمرّده، آخر أحلام الروح المتماهية بموسيقا الكون، المتحدة في كيمياء ديمومته، لا لكيْ يحكم، أوْ يحلم بكرسي صدئ، وخطب جوفاء، وصولوجانات مُهترئة، وحياة مخملية مُزخرفة، بلْ ليعيش، ويستمر، ليسجّل انتصارا ساحقا على الموت، كيْ يكسب الرهان في حياة جديدة، وهوَ يفعل فعل الشعر الذي يُجمّل الحياة، ويضبط الوقت عقاربَ ساعاته على إيقاعاته، وأناشيده، وجمال مناجاته، وعبقرية نثره، . . الحُبّ الذي يعيش بعدَ الموت .

رسَمت القبيلة جسدي

من أسلاك شائكة مُكهربة ،

كيْ لا يلمسه أحدٌ

وزنّرت بالأقفال قلبي،

وفخخت دورتي الدموية بالألغامِ ،

تحديتها بلا هلع ،

فأجمل ما في الحُبّ أنّه يتحدّى خط التوتر العالي

ويشتعل من دون أنْ يصير رمادا -ص65.

***

وفي كلّ ميتة من ميتاتي

أخلف قلبا من قلوبي السبعة

وذاكرة اشتعال، وحُبّ وأبجديةً

أجل سنموت قبلَ أنْ نكفّ عن الحُبّ -ص66.

«الموت مُذكرة جلب فورية» - البحرُ يحاكم سمكة ص174.

يُعرّف الشعرُ الموت، ولكنه لا يُسهمُ في صوغ أبجديته، يُحاوره لكنه لا يضعف أمام بلاغته، يضعُ له رمزا خارج كلّ الموسوعات والمعاجم والأنسكلوبيديات، . . ودونَ أنْ يهدر لحظة من لحظات عيش الحياة شعريا، . . فالموت لغز منيعٌ، والحياة لغز غريبٌ - أندريه مورو:

الموت مناقصة تخسر كثيرا حينَ تربحها

الموت ورقة يانصيب، لابُدّ وأنْ تفوز بجائزتها

الكبرى ذات يومْ - ص88

***

الموت صفقة هائلةٌ، رابحةٌ فالكلّ يَحصلُ عليه مجانا، وبالتأكيد دونما كتابة شيك ،

أوْ تحرير حوالة بريدية ،

صفقة لا تضطر إلى بذل جهد لأجلها ،

الموت مساواة في الفرص وتفوز به دونما وساطة - ص89.

ومن أنسنة الموت humanism إلى أنسنة مكونات الطبيعة، عبرَ هايكو hikoo شعري يُجسّد جمال الايحاء في اللغةِ - الكائن الذي يتألق كلما لبس ثوبا زاهيا جديدا، صدى لضحكة خيال مُبتكر، أسّس له ابن عربي، والنفرّي، في حالة عشق صوفي، تلك هيَ لحظة تقديس اللغة والصّلاة في محرابها، بعيدا عن التوابيت التي يعدها كلّ يوم التقليديون النائمون في أسرة ماض، بلا حلم ولا دهشة ولا حياة :

حينَ تنفضُ قميصك في أحلامي

تنهمر النجومُ في قلبي،

لا، لنْ أتلو فعلَ الندامة،

لأنّني أحببتكَ!! -ص102.

«وإنّ ذلك الشعر يتألف من كلمات، وهذه الكلمات لا تصدرُ

الصوت فقط، وإنما تتكلمُ كذلكَ»- أروين أدمان - الفنون والإنسان ص77.

ولمْ يعُد الشعرُ ديوان الكون، وصوته، وإيقاعه بكلّ أفراحه وأتراحه فحسب، بلْ هوَ تراتيلُ الروح العاشقة التي إذا ما مُنحت لحظة حُبّ فإنّها تعيشها بحزن، وإذا ما فازت بلحظة عناق فإنّها تؤديها باحتراق وألم وخوف، وإذا ما حزنت فإنّه حزن على حزن،

ومع كلّ لحظة حياة موتٌ مداهم، ومعَ كلّ قصيدة غزل تفعيلة وإيقاع رثاء .. تلك هي رؤيا (القلبُ العاري.. عاشقا) :

ما من جرح يلغي الآخرَ،

وما من حُبّ يشطب ما سبقه،

وحدنا نتكسّر، والنصالُ تزدهر!! -ص111.

***

فؤادي ليسَ في غشاء من نبال

فالنبالُ اخترقته، وتعايشَ معها،

النبالُ حيةٌ، ناشطة ليلَ نهار،

تروح وتجيء كالمنشار المحميْ

وأظنّني سأفوز بلا عناء، بجائزة الذبحة القلبيّة -ص112.

«أكتب لأنّني سأموت ..، أكتب لأنّني أشتعلُ حياة»- البحرُ يحاكمُ سمكة ص239.

لوْ أتيحتْ لي فرصة لقاء الروائية - الشاعرة غادة السمّان، ودعوتها إلى فنجان قهوة في واحدة من عواصم النسيان، وسألتها : أيّهما الأقرب إلى رؤياها .. الكتابة حياة أمْ الحياة كتابة ؟؟ .. سيكون جوابها أكثر شقاء وصدقا، وبلا تردّد : أنّ الحياة كتابة، أصغوا إليها وهيَ تجيبُ شعريا :

تسألني البحيرة : ألمْ تتعبي أيّتها الغريبة ؟

وحتّام يقتادُك الليلُ إلى مدن ليسَت لكِ ؟؟

قلت لبحيرة زوريخ : تعبت ولكنْ ،

ما زالَ في شراييني حبرٌ للكتابة - ص117.

***

حبيبي بطاقة السّفر إليه

لحظة حنين ،

وامرأة من ورق تبكي حبرا -ص122.

«ومتى أصبحت الكتابة بليتك الكبرى، ومتعتك الأكبرَ فلنْ يوقفها

منك سوى الموت »- أرنست همنغواي .

الحياة كتابة ..!!

(فأنا امرأة تنزف كتابة، وتعشقُ كتابة، وتحتضر كتابة) -غادة السمّان البحرُ يحاكم سمكة ص101 ..!!

طموح أكبرُ من مساحة الورق، ونزيفٌ يسابق كلّ لحظات العمر، والورقُ شيء وقتي طارئ، يُطوى، يصفرُ، يذبلُ، يعجزُ أحيانا عن حماية سطوره من التلاشي .. من الموت ..، والكتابة حياة، والثلجُ من مكونات هذه الحياة، وهوَ يعيشُ كرنفاله الدائمَ، هكذا تقولُ قصيدة غادة السمّان، المنحازة إلى حياة بلا انتهاء، وذلك ما تنبئ به قريحتها وهيَ من فسفور وريحان وعناقيد ضوء :

آه الثلج ..!!

أوراق نقية لمْ يطأها قلمٌ،

أحلمُ بأنْ أكتبَ عليها إليكمْ

بدلا من هذا الدفتر ،

لوْ كانَ في العمر مُتسعٌ،

لكتبت فوق ذلك البياض كلّه ..،

لكنّ العمرَ أقصرُ من حرف واحد من الأبجدية !!- ص129.

تلك هيَ رؤيا الشاعرة - غادة السمّان، وتلك هي القصيدة في (القلب العاري.. عاشقا) مثل : انخطاف البرق، ولابدّ للعالم من أنْ يشتعلَ في القصيدة - يواخيم سارتوريوس !!

بيـــن الجنّة والنّـــــار

سامية شتوح (*)

مرّت سنوات عديدة من حياتها عجافا لم تخض فيها تجربة ثانية للعشق. هي من انفصلت عن زوجها للفوز بحرية علها تعيد لها من الكرامة ما اغتصب. توجت حياتها بشعار «الرجال والزمان ليس فيهم أمان». امرأة ممتلئة مشاعر إلى حد التخمة، اختارت أن تعيش الحرمان مقابل جماليّـة الوفاء لجسدها. المتعة في حالتها في درجة الاهانة. إن أهانت جسدها فأين ستسكن روحها وهل سيغفر لها إهانته !!

مرت سنوات عديدة في حياته عجافا لم يخض فيها تجربة ثانية للعشق. هو من انفصل عن أم ابنيه للفوز بحرية علها تعيد له من الكرامة ما هدر. اختار الهجرة. صار رجل السفر دوما يرحل محاذيا النسيان منحاذرا الحب مغلقا كل الأبواب المواربة للعشق.

مرت سنوات عديدة من حياتهما لم يلتقيا مذ انفصل عن شقيقتها ورحل ومذ انفصلت عن زوجها وعادت إلى بيت العائلة برتبة المطلقة الثانية.

عند مساء الصّدفة حين كانت تودّع صديقتها التقت به. يحط رحاله بمطار تونس قرطاج برز من ثنايا حياته ليظهر بمنعطف حياتها.

أذعنا للصدفة لترتيبها للمواعيد تصافحا بحرارة صديقين حميمين دعاها لشرب القهوة، رحبت بالفكرة جلسا متقابلين يتحدثان عن جديد كل منهما اكتشفا أن كليهما يعاني الوحدة. انهما يشتركان في تجمد المشاعر بسبب اكتشاف الحقد وفقدان الثقة بالجنس الآخر. انسجما في الحديث مر وقت ليس بالقليل جعل الحقد يتلاشى وقد عوضه الضحك والابتسام وافترقا على أمل اللقاء القريب.

لملء المكان الشاغر للوحدة تعددت اللقاءات العفوية بينهما البريئة إلى حدّ ما فقد أخفيا عن العائلة لقاءاتهما. تقابلا حينا وتحاذيا أحيانا على طاولة الموعد للقهوة، للشاي لتجاذب أطراف الحديث أنست به وأنس بها. وجد بها مرفأ للسلام، وجدت به متكأ للراحة. كم حدثها عن تفاصيل دقيقة في حياته، كم كانت مستمعة جيدة.

فاجأها حين تحدث عن أختها إنها لم تعد تعني له شيئا. لم يعد لها دور في حياته سوى أنها أم ولديه. يشكر لها اعتناءها بهما متمنيا لها السعادة مع رجل غيره...

*) قاصة، تونس

في غفلة منهما ولد شيء بينهما أدركاه. أدركا أنّ هذا المولود الجديد الذي تربى وسط ألغام الحواس تنمّر وهو لا يزال في المهد.

خرقها حبه احتلت المكان الشاغر في قلبه...

تمتعا بالسعادة ماداما فيها ولم يخافا أن تزول. سمحا لنفسيهما أن يكونا سعيدين بقدر ما يسع المحروم أن يكون سعيدا، بقدر حاجتهما للحب، بقدر قدرتهما على خوض تجربة ثانية للعشق. سمحا لنفسيهما أن يكونا سعيدين لأنهما يدركان أن كليهما لن يمتلك شيئا من الآخر في النهاية سوى بضع دقائق للفرح المسروق وأن أمامها متسعا من العمر للوحدة.

هاهي تستنجد بالإيمان كي تقاوم ذراعيه ولسان روحها يقول:

ـ أنا بحاجة إليك... بحاجة إلى ذراعيك

ضمني إليك... اضغط بكلتا يديك

زدني بأقوى مالديك... إلى حدّ خروج الروح من الجسد

أريد الموت بين ذراعيك... أريد الفناء بين ذراعيك

وأعاود لأحيا ملك يديك

ولسان ذراعيه يرد... أخاف عليك

من خضني المشتاق إليك...

حتما... ستموتين بين يدي

قطعا... ستعاودين الحياة بين ذراعي

كم كان يلزمها من الإيمان كي تقاوم شفتيه حين جلسا متحاذيين على حافة البحر. حين ألغيت المسافة، حين صار حضور الرغبة واردا، حين أطالت التحديق بملامح وجهه وتمنت تقبيله.

عند مساء اللّهفة بكل رغبة طلب قبلة. بكل تجاهل رفضت. بعيد قبلة لم تقع لم تعد ترغب في تقبيله كم تمنت لو لم يطلب هذه القبلة. كم تمنت لو ظلت تشتهي تلك الشفتين.

كم كان يلزمه من المقاومة كي لا يؤمن بعينيها وقد وجدها نصفين، نصفا مستحيلا ونصفا أوهمه أنها مفتوحة على تحمل رغباته، لكن النصف المستحيل ألغى السبيل إلى النصف الآخر...

كانت ممتلئة عشقا، شهوة، كان ممتلئا جنونا.

كانت على امتلاء وخجل، كان على جنون وعجل فلم يحدث شيء بينهما. لن يفسدا سعادتهما بالندم عن الذي لم يحدث بينهما. تمتعا بتجربة الوفاء عن الجوع، وعد بحضنها ولم يف. طلب قبلة ولم يرتو، ما أجمل الذي لم يحدث بينهما. لأن ارتباطه بالعقد خارج الوطن مازال قائما، لأنّه صهر العائلة القديم، لأن أختها مازالت تذكره تبكيه مازالت تعيش ذكرياتها الأولى للحب معه. فكرا في الانصال في وضع حد لهذا الغازي المتمرد على العادات والتقاليد، هاهما بين الجنة والنار، صراع بين القلب والعقل علاقة يرفضها المنطق أشد الرفض وتميل إليها العاطفة أشد الميل... امرأة الوضوح دوما أصبح في حياتها سر! وأي سر!

كم كان يلزمها من الجأش لتستمع لأختها تتحدث عنه بمناسبة وبغير مناسبة كم كان يلزمها من التجاهل حين يعود ابناه حتى لا تفضح علاقتها به.

كم كان يلزمها من الإرادة حين تعود من لقائه لتمثل الأخت والخالة المخلصة... هاهو يفكر في تغيير ترتيب حياته بوجودها فيها. يفكر في الارتباط بها. في الهجرة في الابتعاد عن كل ماله علاقة بالماضي. في تكوين أسرة. ربما إنجاب أبناء وهي التي لم ترزق من زواجها الأول بطفل ربما كان هون عليها وحدتها.

رغم تعلقها به كانت ترغب في مغادرته البلاد. الأكيد أن بعده ارحم من قربه. هي لن تخسر عائلتها من أجل علاقة محظورة أكثر منها ممنوعة... لكن ألم ينته كل رباط بينه وبين أختها.

لماذا إذن وجوده في حياتها يصنف في مرتبة الجريمة، في مرتبة الخيانة. لم يكن يلزمها الكثير من الوقاحة للدفاع عن هذه العلاقة كان يلزمها الكثير من الحكمة، من الحكنة، من القدرة على الإقناع. ترى من سيستمع إليها من ...؟

قرب موعد الرحيل، حانت ساعة الوداع. أرهقها تناقض مشاعرها. بقدر سعادتها لسفره بقدر تعاستها لفقدانه، ملأ عليها حياتها، أيقظ فيها مشاعر ما استطاع غيره إيقاظها، لماذا هو لماذا؟

أخيرا هو لها في مطار تونس قرطاج. في نفس المكان الأول للقاء. كان اللقاء الأخير أخيرا هو لها يوم الوداع كان لوحدهما لتراه يختفي من أمامها، من أيامها، من لياليها يختفي من عربات المترو، من الطرقات من المقاهي لتراه يختفي ويترك يدها التي ماكان يحلو له تركها. اختفى، رحل ككل مرة محاذيا النسيان. محاذرا الحب. مغلقا كل الأبواب المواربة للعشق. خرج هاتفه الجوال عن نطاق الخدمة وانقطعت أخباره. ظل يباغتها بين ذكرى وذكرى يضرم نار الشوق فيها. برغم رحيله بقيت تحمله بين جنباتها، رحل وتركها حبلى به، ليظل في رحم الذاكرة طفلا مستحيل الولادة.

وظلّت على قيد الحبّ مخلصة لما كان ومازال وهما، تعيش به ومن أجله. لتعود لتتعلّم المشي من جديد على درب الوحدة. علّها تعبر يوما إلى مدينة النسيان.

جزيــرة المــوت

عبد الحميد المنتصر (*)

التفت صديقي بحذر إلى من حولنا، كانوا غارقين في ثرثرة لا تنتهي. هكذا دائما مقاهي «جينوفا» المجاورة للميناء : ازدحام، ضوضاء وحركة القادمين والمغادرين لا تهدأ. بدت على وجه «باولو» علامات الإطمئنان. قال لي بلغة فرنسيّة مهشمة «خذ حذرك. استجب لأوامر الحراس، نيرانهم لا ترحم». أومأت له برأسي موافقا. تمطّط إلى الوراء قليلا كأنه أزاح حملا ثقيلا كان قد أنهك جسده النّحيل.

****

الهدوء يعمّ المكان أوقن أن الجزيرة خالية من السّكان رغم انتشار بيوت متناثرة بين الأدغال.

شعرب بوقع أقدام من الخلف، ارتعد جسمي وتسارعت دقات قلبي. سمعت كلاما لم أفهم منه شيئا. كنت متحفّزا إلى كلّ طارئ. ارتخت خطواتي رغما عنّي. كاد يحتك بي من الجهة اليسرى شيخ ممسك بعصا يتبع كلبا رهيبا.

****

قطع الصمتَ المطبق هديرُ طائرة «هيلوكبتر» وهي تتقلّب في سماء رماديّـة، تقترب من رؤوس الجبال العالية ثم تميل إلى مياه البحر المحيط بالمكان تكاد تلامسها.

على مقربة من المنعطف ظهرت حواجز حديديّة سميكة من حولها وقفْ كوكبةٌ من الجنود يرتدون خوذات كبيرة الحجم وقد أسدلوا البلور الواقي على الوجوه لا يستطيع القادم التحديق فيها. أمسكوا عصيّا مطاطيّـة ووضعوا على الأكتاف أسلحة تبدو ثقيلة الوزن، رفع أحدهم يده بحركة جنونية فتجمّدت في مكاني إلى درجة أني نسيت وقتها هل كنت أتنفس أم لا؟ هل أن قلبي واصل دقاته أم أنه توقف لحينه تضامنا معي ورأفة بي. أعادت نفس اليد المجنونة إشارتها. كأن مغناطيسا خفيا لعب دوره ففك عقالي.

نظر كبيرهم إلى من حوله من الجنود فتحركت شفاههم. سلّط عليّ نظرة كدت أسقط أرضا :

ـ من أتى بك إلى هنا ؟

استعنت بالحركات، بلغتي الفرنسية وببعض الكلمات الايطالية التي عانيت من حفظها :

*) كاتب، تونس

- سألت عن الجزيرة فدلّوني عليها

- هل عندك مهمة خاصة ؟

- أنا سائح أردت أن أكتشف المكان

انطلقت ضحكته مدوية فعمّت المكان. شاركه رفاقه هستيريته، خلت نفسي ساحرا بعلم عليم يستطيع أن يقلّب النفوس كما شاء ومتى شاء وأين شاء.

اقترب مني أكثر وقال بلهجة حادة :

- أأنت مصر على ما قلت ؟

أجبت دون تردد :

- ما الذي سيأتي بي من مدينتي البعيدة غير ذلك ؟

جذب الكتلة الحديدية وأشار لي بيده.

****

على حافة الطريق بدت النعال المختلفة الألوان والأشكال مبعثرة، الاقمصة ممزقة والسترات التفت بشجر الهندي والبلوط لقد تركها المهاجرون أثناء تسللهم في ليلة شتوية مسودة الأركان. الجنة الأروبية يهون من أجلها كل شيء. بدت أشياؤهم عندما غابت قصصهم وأحلامهم. على الحافة اليمنى تعترضك لافتات متآكلة تحذرك بعنف صامت : ممنوع التصوير... ممنوع الاقتراب... ممنوع إشعال النار... ممنوع... ممنوع... ممنوع.

****

التفتُّ إلى الجهة اليسرى بدا البحر هائجا كدت أرى جسد شاب بوجه شاحب منهك القوى يصارع الموج. كدت أسمع صوته المتقطع الحزين، كم غمرت من أحلام يا بحر الطليان! كنت أشم رائحة الموت بين الأشجار فوق الصخور وداخل مغاور الجبال. عليك بالصبر يا خديجة لقد اختار ابنك الطريق الصعب، الطريق الخطأ.

أيقظني صوت الجندي الأجش مما كنت فيه. لقد احتشد العسس أمام الباب الحديدي للمعتقل وداخله. أمرني بالتوجه جانبا إلى الطريق الفرعية. كانت الأسلاك تحيط بالمكان بدت على اليمين بناية قديمة.

حياني بعض الشبان الذين لم يكفوا عن المشي والمجيء في مساحة محددة فرددت التحية، كانت الشفاه تنطق بكلام لم يصلني. كانت سحناتهم تنبؤني بأنهم من جنسيات مختلفة. غيّرت المكان كان أعلى من الأول.

اقتربت بحذر من السلك الشائك. تفحصت الكوكبة فردا فردا. تيقنت أن سليما ليس بينهم. هو في مكان آخر إن كتب له الإفلات من هاته الأمواج المفترسة.

أحسست بمرارة شديدة حين بدت لي أمه وهي تحثني على البقاء وعدم الرجوع دون أن أكون مصحوبا بابنها الوحيد حيا أو ميتا. كم يتألم الإنسان كلما شعر بضعف أمام قوة عمياء.

بدت الشمس تميل إلى المغيب وكأنها تحثني على الرحيل وهي تسرّ في أذني : «إعلم أن هاته الجزيرة لا تفتح ذراعيها للغرباء»

فأحسست أن النبتة لا تَيْنَعُ في غير تربتها.

طفولة الأيّام

وائل وجدي (*)

فور انتهائك من امتحانات آخر العام الدّراسي، تُحضر حقيبتك الصّغيرة، لا تنس الكتب التي اخترتها لقراءتها أثناء تواجدك في البلدة...

سفرك إلى جدك، محاولة للاعتماد على النفس، تُحبّ مؤانسته والحديث معه، والتعرف على عالم الكبار...

بعد عودتك من المدرسة، تجد خالك «ضياء»، ينتظرك، يسألك : عن تجهيز نفسك للسفر، تدخل حجرتك تحمل حقيبتك، يُسرع بأخذها منك، تُقبّل والديك، تركب معه سيارته لتوصيلك إلى البلدة...

لا تشعر بالطّريق، تسرح مع لغز من ألغاز المغامرين الخمسة، تستغرق في القراءة تمامًا، تلهث أنفاسك وراء أحداث المغامرة، يعجبك «تختخ» وذكاؤه...

يأخذك النوم، تحلق في الأحلام : تركب حصانًا، تنطلق به وسط الحقول تجري وتجري...

تستيقظ على قُبلة... تفتح عينيك، تجد ابتسامة جدّك الحلوة، تقفز من مكانك، تحضنه، تقبّله في وجهه ورأسه...

رائحة العيش المخبوز، تنساب في باحة البيت الكبير، تشتهي أكله مع الجبن القديم وعسل النّحل...

تسابق جدّك في الصعود على السلّم، تدخل حجرته، تقفز إلى السرير، لصق النافذة، تحب أن تطلّ منها... تنظر إلى السماء أو تتابع الناس في الشارع الطويل، المواجه للبيت...

يأتيك صوت جدّك - الودود - أمام باب الحجرة : ألست جوعانَ... هيّا...

تجري إلى حجرة السفرة، تجلس بجوار جدّك، تهجم على عيش القمح - الذي تحبّه - تلتهم كسرة كبيرة الحجم، بعد تغميسها في طبق العسل، تظمأ تشرب كوبًا من الماء، ينظر لك خالك مبتسما...

يعطيك جدّك ثمرة مانجو، يحذّرك من اتّساخ ملابسك، تجري... تأكلها براحتك، وأنت تطلّ من نافذة الصالة، تتابع الطيور العائدة إلى أعشاشها...

يأخذك خالك، بعد صلاة العشاء، تمشي في السوق، تشمّ رائحة الفسيخ، تحميص الفول السوداني، تطلب منه أن ترى بائع الذّرة، وهو يقوم بشوائها على الفحم... تجده يقف في شارع الكورنيش، تُصرّ على

---

*) كاتب، مصر

متابعته أثناء الشواء تحبّ رائحة الذّرة المشويّة وطعمها اللّذيذ...

في المساء، يفتح جدّك الراديو، تستمعان إلى حلقات ألف ليلة وليلة، يعجبك صوت شهرزاد، وحكاياتها العجيبة، يحرّك المؤشر تستمع إلى إحدى حفلات أمّ كلثوم - المسجّلة - يبهرك صوتها ونفسها الطّويل...

تسمع آذان الفجر، تلمح جدّك ينفض عطاء السرير، يهم مرتديًا الشبشب، يفتح باب الحجرة، يتغيّب دقائق، يعود فارشًا سجادة الصلاة... تقفز من السّرير، تتوضأ، تجري لتلحق بجدّك تقف بجواره، تتابع الصلاة معه...

بعد الصلاة، لم تستطع أن تنام، تطل من النافذة، تنتظر الشروق وشقشقة العصافير... اللون الرّمادي الغامق، يقلّ تدريجيًا، يبدأ قرص الشمس في الطّلوع...

تخرج من حجرة النوم، تجد جدّك يجلس بجوار نافذة حجرة الجلوس، يقرأ القرآن الكريم... لا تزعجه وتجلس على الأريكة، تنتظر حتى ينتهي من قراءته... تحب تلاوته لسور كتاب الله صوته رخيم، عذب...

تفطر مع جدّك وخالك... البيض المسلوق - الساخن - والجبن والعسل... تجد أمامك كوبًا من اللّبن الطازج، تشعر أنّ طعم كل شيء به اختلاف...

تشتاق إلى ركوب الحنطور - الخاصّ بجدّك - والذهاب إلى العزبة، والتمشية وسط الحقول... تشتاق إلى الخضرة، ومتابعة الساقية، وهي تدور، واندفاع الماء في القناية...

تسأل جدّك عن «عم كامل»، ليقلك إلى العزبة... ينظر إليك، مبتسما :

- دقائق وستجده هنا...

لم يكمل جدك حديثه، وجدت «عم كامل» ببشرته السمراء، وجسده الممشوق، وجلبابه الأزرق الغامق... يدخل من باب شقّة جدّك فاتحا ذراعيه لك... اندفعت تحضنه... رفعك بيديه، كما كان يفعل وأنت صغير... تسارعت أنفاسه وقال لك :

- لقد كبرت، ما شاء الله...

ارتفعت ضحكات جدّك :

- الولد في الإعداديّة يا كامل...

ينزلك عم كامل، ويجلس على الأريكة، يلتقط أنفاسه... تجرى إلى جدّك، وهو يجلس بجوار النافذة:

- من فضلك أريد أن أركب الحنطور مثل كل عام...

- حاضر، سيذهب بك كامل إلى العزبة حتى أنتهى من بعض الأمور المهمّـة...

تجلس على الكنبةالخلفيّة للحنطور، تتابع المُهرة «زهرة»، وهي تنطلق إلى العزبة... تخرج محفظتك الجلديّة، تتأمّل صورة «أماني»... كم كنت تتمنّى أن تكون معك... تشاركك هواياتك المختلفة : القراءة، جمع الطوابع، السباحة...

لم تشعر بالمسافة بين البيت والعزبة... انتبهت عندما لفحت أنفك رائحة زهر اللّيمون... وجدت خالك «ضياء» يجلس في ظلال شجرة الجميز... قفزت من الحنطور وجريت نحوه معانقا إياه :

- أريد أن أذهب إلى الحقل...

ندت استسامة على ثغر خالك :

- خذ المظلّة وافتحها... الشمس حامية اليوم...

أخذت المظلّة، واندفعت ناحية الحقل... إحساس بالسعادة يجتاحك كلما تحضر، وتتملى الخضرة المنبسطة في الأفق... تحب لوزة القطن، وبياضها النّاصع... تتابع جمع القطن... تجري هنا وهناك... ترتاح من اللّعب في ظلال شجرة التوت العجوز... ترقب «أبو قردان» وهو يهبط من تحليقه، يلتقط الديدان، ويعود مرّة أخرى إلى التحليق...

... ترنو إلى ألبوم صورك وذكريات أيام رحلت... أتكون أنت صاحب الصّور أم طيفا آخر...؟

شـعـر

ابنــة قــرطــاج

منذر العيني (*)

هبيني مراياكِ يا ابنة قرطاج

أفيقُ على سيرة الماء كيف تغطّي انهمار الضيّاء

على وجنتيكْ

وتأتي سنابك خيلي تحفّز معنى الوصال إليكْ

هدى النّور يمسح ظلّك يا ابنة امرأة يانعهْ

ماله يقنع الآن بالكلمهْ ؟

ماله لا يميط اللّثام عن العشق يا ابنة النظر

الوارفهْ ؟

ماله لا يعيد إلى الصّبح ضوء مراياه يا ابنة

صُبح الفنيق ؟

هبيني مرايا الكلام أنا لست من ضلّلكْ

أنا عشقك المتأخّر عن حلمنا بضعَ لحظهْ

أنا ابن الصبّاح الجميل الذي ظلّلكْ

هبيبي ضياء مراياك يا ابنة الأزمنهْ

....

....

الحبّ أن تظلّ في عراء الوحشة

أن لا تكون لها أن لاتكون لكْ

أن تكونا الذّاكرهْ

فقط

هو ذا الاحتفال بالعيد

الحبّ ـ ماذا ؟

الحب حلول على أرض غيابْ... الحبّ غيابٌ جديدْ

.................................؟...؟..؟؟

حدّقت في عينيك هذا اليوم

كنت على حدود العشق لم أتبيّن

*) شاعر، تونس

اللّحظات

أحسست أنّي ماكث في جنّة العشّاق

هل لي أن أقول صبابتي

هل أقتفي أثري المعانق للعيون الدّافقات

أنت الصّبابة يا رؤى- أنت الصّبابة يا -

فلتسألي نظراتنا كيف انتشينا كيف لذّة الإيناع في هذا الفراغ وكيف انتجعنا غابة الأحلام

لم نرأف بأنفسنا

كنّا ضياعا نأسر اللّحظات بين جفوننا وننام فوق الماء

هل لي أن أمارس محنتي

أن أخبر الأطيار أنّي عاشق للأعين الشّهباء

للنّمش الذي صاغ الجمال على مياه الجيدْ

وللثغر المورّد بالدّماء دماء أحرفنا

يا ليتني كنت الزّمان الذي ساحت دقائقه ولم أعرفك

ياليتني كنت الثّواني التّي مرّت على جسدك

ياليتني - ماذا أقول ؟

حدّقت في عينيك هذا اليوم كنت معانقا لغتي الحزينة لم أجد غير التمنّي قافية

ياليتني ما وجدت

الحبّ يبقى يا رؤى بيني وبينكِ قائما في الحلم في صمت العيون الدّافقات

وفي تعبي أنّي تعبت-

ماذا لو يعانقنا التّعبْ

حدّقت في عينيك فاتنتي

فلن أنسى تفاصيل المرايا في ثنايا الوجه

لن أنساك يا امرأتي-

حوار ليلي مع « أبي القاسم الشّابي » في الذّكرى السّبعين لوفاته

عبد الحميد بن ساعي (*)

سلام عليك وطوبى لسبعين عاما مضت
وأنت بهذا الشموخ العظيم هنا
باسمًا مشرق القسمات
تعب الشذى
بين عشب وطير تسبح حولي
ونخل وماء
سلام عليك وكم ساءني أن كل المصابيح
أزرت بها الريح في ليلة من شتاء
وألفيتني بين ماء وجمر
أتابع مهزلة العمر في غربة قاسية
وحين يعربد في الحنين إلى موطني
إلى = قبرها = والنخيل وبوح الحمام

وتنهشني وحشتي الداجية
أحنّ إليك
أفرّ إلى كونك المشرق
أغانيك واللهب المستعير وفيض الرؤى
ودنياك تلك التي صاغها من خيال وسحر
وليل وفجر وغاب وطير وأنات شعب
وأوجاع قلب حوى كل شيء
هي الآن عندي الملاذ الأخير
فهل أستريح قليلا ـ
بقربك يا واهب الخصب للشعراء
أيا طائرا في سماء الحياة بعيدا ـ بعيدا
ويا ومضة من سنا

*) كاتب، تونس

أنا قد درجت على هذه الأرض طفلا
وفيها تعشّقت همس السواقي وسحر الرّبى
ومنها تعلّمت سحر البيان
وفيها اكتويت بنار الهوى
وإني شددت الرّحال إليك
وما بالفؤاد سوى حرقتي والجوى
فماذا عساي أقول وقد لفّني الصمت
منذ هوت نخلة ظللتني
وصرت وحيدا.. وحيدا أكابد جرحي
ولاشيء غير رياح الخريف
وهذا الذبول وهذا العناء
وماذا تراني أضيف إذا قلت انك مازلت حيا
وأنك تنساب فينا انسيابا
وتنثال فينا خيالا وشعرا وعشقا
وأنك أنت الذي لم تزل نخلة
تحجب غابة خاوية
غرسها من هراء ومن لغوهم والرياء
حنانيك ياواهب الدفء للمتعبين
فإني الذي ما تبدل عشقا
وإن نال مني المشيب
وأمعن فيّ الأسى..

فعذرا إذا جئتك
اليوم
منكسر الروح
والقلب
لاشيء غير صهيل اغترابي
وفيض حزين من الذكريات
وملحمة من شقاء
فحسبك أني الوفيّ وما اسطاع ليلي
الطويل المرير الدجى
بأن يحجب الضوء عن عيني قلبي
لكي لا تراك نبيا
ونسرا مهيب الإباء
ورعدا يدمدم فينا
وصوتا شجيا يردد عبر مسار الدّهور
إذا الشعب يوما أراد الحياة
فلا بد أن يستجيب القدر
فقم يا نجي الحيارى
وصب لنا من رحيق الوجود كؤوسا تؤجج
فينا المنى
فقد هدّنا اليأس حتى عشقنا الفناء
وعشّش فينا الضجر

سلاما، سلاما أبا القاسم

لطيفة الشابي (*)

أتتنا القوافي
تجرُّ إلينا فصيح الحديث
وشهد الكلام
ورجع الصّدى
رويدا، رويدا،
تمهّل قليلا
أبا القاسم
أتينا نردُّ التّحايا
ونطلق إليك
عِنان المُنى

وربّي الجلال
ثأرنا لجرحي،
وجرحك،
وجرح السنين الخوالي
وجرح الأُلى
سمعنا المنادي ينادي
"إذا الشّعب يوما أراد الحياة"
رصدنا الهتاف
دعتني إليك
أماني

*) كاتبة، تونس

وحقّ مبين

دعتني إليك حنايا الفؤاد

دعاني إليك حنين

رجال البلاد أسود

وتُونس عرين

وداعا لشعب نيام

ولغز مريب

وداعا لكتم النفوس

وداعا لصمت رهيب

وداعا سنين الضيّاع

فمنذ سنين كنسنا غبار السنين

سلاما، سلاما أبا القاسم

عشقنا البلاد

لحدّ الهيام

ونحمي حماها

جيلا فجيل

ودهري أناخ،

وحط الرّحال

وجئنا رجالا نساء

نلبّي النّداء

نموت، نموت

لتحيا بلادي

بمرّ السنين

وطول المدى

أردنا الحياة

فلبّى الزمان ولبّت دُنى

سلاما، سلاما، أبا القاسم

ومن لم يُتيّم

بحبّ البلاد

فذاك لعمري

لَعَينُ الجنون !!!

مكتبـة الحيــاة الثقافيّــة

تقديم عبد الرحمن مجيد الربيعي

«مغامرة الكتابة في مغامرة رأس المملوك جابر لمنية قارة بيبان (تونس)

هل برمجة بعض أعمال الكاتب السوري الكبير المرحوم سعد الله ونوس في التعليم الثانوي كانت محفزا لبعض الأساتذة والباحثين للكتابة عن مجموع أعماله أو عن عمل واحد منها ؟ وأحدث الكتب التي صدرت في تونس كتاب بعنوان «مغامرة الكتابة في مغامرة رأس المملوك جابر لسعد الله ونوس» والمؤلفة منية قارة بيبان ناقدة وتشغل حاليا خطة متفقدة أولى للغة العربية في المدارس الاعدادية والمعاهد الثانوية.

تقول المؤلفة في توطئة كتابها : (كثيرا ما يواجه النص المسرحي في مستوى القراءة وفي مستوى الدراسات بضرب من العزوف والإعراض لأسباب عديدة لعل أهمها عدم امتلاك مفاتيح القراءة وغياب أدوات التحليل الملائمة. وهو تخوف مشروع يبرره أيضا قيام النص المسرحي على مجموعة من المفارقات بعضها مداره ثنائية النص/ العرض، وبعضها الآخر مجاله ازدواجية التلفظ وكثافة العلامات).

ومع هذا ترى أن هذه العوائق (لم تحل دون تورطنا في مجال النص بحثا في وجوه أدبيّته وعوامل فرادته استنادا إلى مقاربات متعددة دون انغلاق على واحدة منها مع احترام خصائص الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص وسنن الكتابة فيه).

وتذكرنا المؤلفة في توطئتها بفترة كتابة ونوس لمسرحيّته هذه بأنها تمت (في فترة من تاريخ الأمة العربية شهدت الهزائم والانتكاسات ليعالج وفي إطار ما يعرف بمسرح التسييس «القضية الكبرى» بشكل جديد، وليفتش عن تاريخ هذا الواقع وأسباب هزيمته).

بعد التوطئة تأتي أبواب الكتاب الثلاثة فالباب الأول عنوانه (مدخل) ويضم ثلاثة فصول: المسرح العربي : البدايات / سعد الله ونوس والتجربة المسرحية/ كتابة المغامرة : قراءة في العتبات.

والباب الثاني عنوانه (في البناء الفني في المسرحية) وهو الباب الأهم من وجهة نظرنا لأنها تحلل فيه ووفقا لفصول ما جاءت به هذه المسرحية فقرات البناء الخارجي/ البنية العميقة في المغامرة/ الخطاب المسرحي/ خطاب الركحيات/ خطاب الحكواتي/ خطاب الشخصيات/ الفضاء في المسرحية.

ونعتقد أن قراءتها هنا على غاية من الجدية، ولم تشأ أن تختم تأليفها هذا إلا بالباب الثالث الذي عنونته «في المرجعيات والدلالات» والموزعة على أربعة فصول هي: بين التراجيديا والدراما البرشتيّة / مسرح التسييس: الوعي الجاهز ـ بناء الوعي/ استلهام التراث: بين التأصيل والمعاصرة/ صورة الانسان العربي: الانتصار والهزيمة.

وقد ألحقت المؤلفة كتابها بالمراجع المتوفرة عن مسرح سعد الله ونوس.

هو بالتأكيد عمل مهم ويقع في 166 صفحة من القطع المتوسط منشورات الأطلسية للنشر ـ سلسلة عيون ـ سنة النشر 2009.

«مرافئ أوليس اللاّذقي»
لنور الدّين الخبثاني (تونس)

يكرس الباحث التونسي نور الدين الخبثاني كتابا كاملا لتجربة الشاعر السوري هادي دانيال الذي يقيم في تونس منذ أوائل ثمانينات القرن الماضي، وشارك في الحياة الثقافية التونسية وأصدر عدة مؤلفات عنها آخرها «أسئلة الفكر التونسي» ـ دار نقوش عربية 2009.

وقد وضع الباحث عنوانا ذكيا لكتابه هذا «مرافئ أوليس اللاذقي» وما أوليس اللاذقي هذا إلا الشاعر هادي دانيال الذي أمضى سنوات عمره الخمسين متجولا بين أكثر من عاصمة عربية وغربية مثل بيروت، الجزائر، بغداد، بلغراد، نيقوسيا ثم تونس التي مازال يقيم فيها.

لقد بذل الباحث جهدا في قراءة هذه التجربة ليأتي عمله بمثابة استطلاع واسع لتجربة شعرية متطورة في محاولة لتحديد موقعها وما جاءت به من اضافات في المدونة الشعرية الجديدة حيث لشعراء سوريا دورهم الريادي والحداثي فيها.

كان مرجع الباحث مجلد الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الذي صدر عن دار صامد (صفاقس) وقد تملاّه بتمعن بدءا من غلافه وإخراجه الفني وهذا الاهتمام سلكه باحثون آخرون بالنسبة لأعمال أدبية درسوها بتكامل ومدى تطابق فنّيتها مع محتواها، لذلك يقول الباحث: (تكون «الأعمال الشعرية» قد فتحت لقارئها من خلال مكونات الغلاف واخراجها الفني باب ولوج عوالم هواجسها المعرفية والوجودية ورهاناتها الدلالية).

جاء هذا الاستنتاج في باب (عتبات) في الفصل الأول المعنون تحت عنوان (ايقونة للتيه وفتحة للانبعاث).

ونلاحظ أن الباحث قد جهد من أجل أن يصنع عناوين حداثية لفصول كتابه للتوازي مع الاضافات الحداثية التي جاء بها الشاعر موضوع البحث حتّى في عناوين روايته أو قصائده.

ولنقرأ فصول (زبد اللسان) مثلا: خفة الأشياء واختلاج الكلمات/ ذلك الذي أخرج من القبيح الجميل/ التكرار تحرّش للهامشي بالمركزي.

أو لنقرأ في باب (مسارات الدلالة):

أشرعة أوليس ... تحولات أوفيد ومزامير للمدن الموبوءة/ الصقر والأفعى... إلخ.

في (الخاتمة) وتحت عنوان (مرافئ مؤقتة) يقول الباحث الخبثاني: (يبدو أن كاتب نص «الأعمال الشعرية» كان على درجة عالية من الوعي بمشروع ممارسته الكتابية، في طرائقها وأشكالها ورهاناتها الدلالية والمعرفية وهي ترسو على قاعدة من «التمرد الوجودي» لذلك نجده مهووسا بالمساءلة والارتياب، وبالاشتغال المضني على ملامح عمله الذي منه فرادته و «إفراده» بالصمت النمطي ربما لأن نصه قادر على الاستغناء عن القراءة المشرعة وعلى تجاوز أعطاب مسالك ترويج الخطاب الأدبي المستهلك).

كما يتوصّل إلى استنتاج آخر مهم هو: (ولأنّ هادي دانيال إلى جانب انحيازه للهامشي وللعادل وللمظلوم والطموح والملم يبدو أنه اختار أن «يبتدع» معرفة نابضة بالحياة نسغها جمالية مبتكرة تخطت حدود الجميل المرغوب لتعانق الجليل الرائع).

هذا الكتاب جاد عن شاعر جدير بالاهتمام.

صدر الكتاب من منشورات «نقوش عربية» - تونس 2009 في 174 صفحة من القطع المتوسط.

«السّرد ذاكرة» لمصطفى يعلي (المغرب)

أحدث إصدارات الباحث الجامعي المغربي د. مصطفى يعلي كتاب بعنوان «السّرد ذاكرة».

يتساءل الباحث في استهلال كتابه : (هل نعيش راهنا زمن النثر؟ أم أن زمن الشعر لا يزال يهيمن بامتداداته السحرية الفسيحة كذي قبل، باعتباره ديوان العرب الجامع المانع للبلاغة والابداع، والمستوعب لنبض العربي تجاه مختلف المعضلات خلال توالي العصور؟) ويردّ في السياق نفسه: (كيفما كان الجواب فنحن نسلم بحقيقة أصبح الجميع يحياها ويدركها، تتمثل في كون اللحظات التاريخية المعيشة الآن تقول بأن الحياة وبالتبعية الابداع يعيشان زمن النثر بسلطته وخشونته) ويرى أن (أبرز تجلّ لهذه الهيمنة النثريّة على الحياة والابداع، هو ما يلاحظ من تسيّد للهوس المادي على مستوى الممارسة، وللثراء السّردي على الساحة الأدبية رواية وقصة قصيرة على مستوى الابداع سواء بالقدر الكيفي أم بالقدر الكمّي).

ونحن نؤيده إلى ما ذهب إليه في هذا التشخيص رغم أن الابداع الشعري مازال على كثير من تألقه ولكن عند أسماء معينة، وهذا موضوع آخر.

ثم يتوقف الباحث عند الأسماء التي درسها في كتابه هذا (السرد ذاكرة) محاولا أن يورد مبرراته لهذا.

وُزّع الكتاب على ثلاثة أبواب أولها (القصة القصيرة ذاكرة) مخصصا فصلين منها لتجربة القاصّ الرائد أحمد عبد السلام البقالي وهما: (أحمد عبد السلام البقالي قامة أدبية وازنة) و (السجل الفولكلوري في قصص البقالي) والفصل الثالث لـ (تجليات المدينة المغربية في قصص الرواد).

أما الباب الثاني فعنوانه (في القصة النسائية القصيرة).

والفصل الأول فيه (في اليوم العالمي للمرأة: شهادة في امرأة استثنائية) أما المرأة الاستثنائية هنا فهي القاصة خناثة بنّونة و(هي أول امرأة في المغرب الحديث تصدر مجموعة قصصية هي «ليسقط الصمت»). والموضوع شهادة من المؤلف عنها بمناسبة صدور طبعة جديدة من هذه المجموعة المؤسسة.

أما الفصل الثاني فتحت عنوان (القصة النسائية المغربية القصيرة: الريادة ونوعية التلقي) وهو في الأصل عنوان مداخلة للكاتب قدمها في مائدة مستديرة حول القصة المغربية القصيرة في كلية الآداب بنمسيك - الدار البيضاء.

أما الفصل الثالث والأخير فعنوانه (وظائف الرجل في القصة النسائية القصيرة) ومن الكاتبات العربيات اللواتي توقف عندهن في هذا الفصل الكاتبة التونسية رشيدة الشارني من خلال مجموعتها (الحياة على حافة الدنيا) وكاتبات آخريات أمثال أهداف سويف (مصر) وزهور كرام (المغرب).

أما الباب الثالث والأخير من الكتاب فتحت عنوان (اضاءات سردية) وهو الباب الأكبر الذي حوى ستة فصول وهي: الصحافة تسنبت القصة العربية القصيرة/ بحثا عن النموذج الانساني في القصة المغربية القصيرة/ جدارة القصة القصيرة جدا/ الصورة في الرواية/ بناء الصورة في الرواية الاستعمارية/ الحكاية الخرافية للمغرب العربي.

ومن خلال قراءته لقصة قصيرة جدا للكاتب أنخيل ملدوندو أسيفيدو يقدم لنا تصوره لهذا النوع من الكتابة القصصية مرجعا السبب إلى أنه (كانت هناك دائما في عالم الأدب قابلية نحو القصر) ضاربا أمثلة (السونيتو في الشعر والمقطوعة الغزلية، الهايكو) وفي النّثر التأملي (الحكمة والخرافة)، أي أن القصة القصيرة جدا ولدت في هذا السياق. وهذا موضوع يمكن التوقف عنده ومناقشته.

في (ختم) كتابه يذكرنا بأن (معظم مباحثه قد تمركزت

حول محور السرد باعتباره ذاكرة محتفظة بالتراكمات المكونة لتراث سردي حديث ومعاصر).

والمؤلف اضافة إلى مكانته الجامعية وعنايته بالأدب الشعبي بشكل خاص فإنه كاتب قصة قصيرة وله فيها عدد من الاصدارات منها : أنياب طويلة في وجه المدينة (1976)، دائرة الكسوف (1980)، لحظة الصفر (1996)، شرخ العنكبوت (2006)، صدر كتاب (السرد ذاكرة) عام 2009 وطبع في مطبعة الأمنية بالرّباط.

«في اللّيل كلّنا شعراء سود»
مختارات شعريّـة لـ (ي. أثيلبرت ميلر)
ترجمة وإعداد وصال العلاّق (العراق)

يعتبر الشاعر إي أيلبرت ميلر (من أشهر الشعراء الأفارقة الأمريكان في وقتنا الرّاهن. وقد كان لشعره تأثير كبير على العديد من الشعراء الشباب والحركات الأدبيّة المعاصرة).

وله عدد من الدّواوين الشعريّة التي لم تترجم للغة العربية، لكن الأديبة والمترجمة العراقيّة وصال العلاق التي تحمل شهادة الماجستير بامتياز في أطروحة تتناول مشاكل ترجمة الشعر من الإنقليزية إلى العربيّة وبالعكس. وهي أيضا كريمة شاعر عراقي وباحث جامعي معروف هو د. جعفر العلاق نقول، إنّها قامت بتقديم هذا الشاعر للقراء العرب.

وقد أهدى الشاعر إي. أثيلبرت ميلر مجموعة من قصائده إلى المترجمة ووالدها (لبناء جسور من الكلمات بين قلوبنا، فالحبّ لا يضيع أبدا عند ترجمته). كما ورد في الإهداء.

تذكر المترجمة في تقديمها أنّ ولعها بالشّعر الأفرو أمريكي لم يكن جديدًا (فقد كنت مهتمة به، وبالشّاعر لانغستون هيوز بشكل خاصّ. منذ دراستي الجامعيّة، وفي دراستي للماجستير وكنت حينها أدرس مشكلات ترجمة الشعر مع التركيز على ترجمة «الأرض الخراب» وهي قصيدة ت. اي. إليوت الشهيرة.

وتذكر أنّها (فوجئت بمجيء الشاعر أثيلبرت ميلر إلى جامعة صنعاء لإلقاء محاضرة حول الشعر الأفرو أمريكي). وتذكر أيضًا : (وبعد المحاضرة جرى بيننا حوار مقتضب عن الشعر عامّة، ثمّ أهداني قبل أن نفترق نسخة من مجموعته الشّعريّـة «أوّل الضّوء»).

وتقول : (كانت تلك المجموعة أوّل ضوء حقيقي يقودني إلى ترجمة الشّعر الانقليزي إلى العربيّـة).

وتقول عن شعر أثيلبرت : (برغم البساطة الظّاهريّـة التي يمتاز بها شعره فإنّه يضع أمام المترجم والقارئ معًا تحدّيات كبيرة تجعل من قراءة قصائده أو ترجمتها عملاً مفعما بالمتعة والصّعوبة في الآن نفسه).

وكلمة المترجمة على قصرها دقيقة في تأشير أهم مميزات قصائد هذا الشاعر الذي قام بدوره بكتابة تقديم للترجمة العربيّة ومما ورد فيها قوله : (تمتد بداياتي الشّعريّة إلى حركة الأدب الأسود التي ظهرت أواخر السّتينات من القرن الماضي). ويقول عن شعره : (إنّ البحث عمّا هو روحاني أو ما اسميه بالإعجازي هو ما يحدّد الفلسفة التي يمكن أن تتجسّد في أعمالي. هناك إشارات عديدة إلى الحبّ. كما أنّ الاحتفاء بالجانب الحسّي ما هو إلاّ تذكير دائم. بمغزى الحياة البشريّـة، إنّ فقدان المشاعر أو التّواصل أو التّعاطف مع الآخرين لا يؤدي إلى الدّمار فحسب بل إلى الانحلال أيضًا).

ويعتبر الشاعر نفسه محظوظًا (بالسفر إلى الشرق الأوسط. إلى بلدان كالبحرين والمملكة العربيّة السعوديّة واليمن والعراق. كما أنّ اهتمامي بالدّيانة هو حصيلة صداقات ربطتني بالعديد من الكتاب العرب الأمريكان).

تندرج القصائد تحت مجموعة من العناوين، فهناك عنوان (أين قصائد الحبّ المهداة إلى الطّغاة) تندرج فيه عدّة قصائد، وعنوان ثان (أوّل الضّوء - قصائد جديدة ومختارات شعريّـة) وعنوان ثالث (همسات وأسرار

ووعود) تندرج فيه عدّة قصائد، وعنوان رابع (بوذا ينتحب في الشّتاء) يضمّ عدّة قصائد، وعنوان خامس (كيف تنام في اللّيالي التي تخلو من الحبّ) وسادس وأخير عنوانه (في أماسي السبت أراقصك على أنغام السانتانا).

ومن يقرأ قصائد هذا الشاعر تشكّل له اكتشافًا جميلاً لاسيما وأنّ المترجمة كانت بارعة في نقل هذه القصائد إلى العربيـة.

في قصيدة بعنوان (كانت ترتدي ثوبًا أحمر اللّون) ويتحدّث فيها عن (السلفادور) فيقول :

(هناك في السلفادور
يدور حديث حول الانتخابات
غير أنّ الشّائعات تتنقّل كفرق الإعدام
والظلّ الذي يكمن عند المنعطف
ليس رجلاً
في الصّباح
أرى الجثث ممددة على الأرض
كقنان وعلب مرميّة).

والقصيدة تتواصل في كشف ما جرى في هذا البلد الأمريكي اللاّتيني.

ولكنّه يرقّ في بوحه عندما يكتب عن الحبّ مثل قصيدته اللّمحة (قصيدة إلى ماروتشا) وهي صديقة للشاعر من تشيلي كما ورد في هامش المترجمة، وهذا نصّ القصيدة كاملاً :

(حين تعثر القُبل على أجنحتها
ستعود إلى شفاهنا
كي تحلق من جديد).

قصائد أكثر من رائعة، لا يمكن اجتزاء أي قصيدة من متن الدّيوان للتدليل على روعتها وفرادتها.

جاء الديوان في 154 صفحة من القطع المتوسّط، وقد صدر من منشورات هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) سنة 2009.

إصدارات جديدة

«شعريّـة محمد الخالدي»
لأربعة باحثين تونسيين

هذا كتاب جديد يتناول بالبحث الجاد تجربة الشاعر التونسي المعروف محمد الخالدي شارك فيه أربعة باحثين، وقد أشرف على جمع الدّراسات وتبويبها واختيارها سمير بن علي ولوحة الغلاف للفنان ابراهيم العزابي.

الدراسة الأولى لسمير بن علي عنوانها (في الاحتفاء بالنّص الإبداعي وصاحبه بيننا).

أما الدّراسة الثانية فهي للدّكتور فتحي النصري الشاعر والباحث الجامعي وعنوانها (شعريّة التكرار أو المركز والدّائرة في شعر محمد الخالدي). وهي دراسة مهمّة جدًا.

أما الدّراسة الثالثة فللهادي اسماعيلي وعنوانها (هاجس الرحيل ونشيد الكيان في شعر محمد الخالدي)،

والدّراسة الرابعة للباحث رضا بن صالح وعنوانها (الصورة والأسطورة في تجربة الخالدي الشّعريّـة ـ قراءة في وطن الشاعر ومن يدلّ الغريب).

وضمّ القسم الخامس والأخير من الكتاب مختارات من شعر الخالدي اختارها سمير بن علي.

أهميّـة هذا الكتب في احتفائه بشاعر تونسي حي مازال ـ كما يقول سمير بن علي ـ بيننا.

وهو من منشورات ورقة للنشر (تونس) 2009، ويقع في 96 صفحة.

اشتـــراك

ترحب إدارة تحرير مجلّـة الحياة الثقافيّـة بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقّـة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلّـة مع نسخة من وسيلة الدّفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

- -

اشتـــراك

الاسم واللّقب : ....

العنوان : ....

الترقيم البريدي : .... **الهاتف :** ....

عدد نسخ الاشتراك : .... (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000 د)
(عشـرون دينــارا تونسيـا أو ما يعـادلها)

يتمّ إرسال الاشتراك بواسطة حوالة بريديّـة أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلّـة بالبريد رقم : 17001000000004749987 اللجنة الثقافية الوطنيّـة (الحياة الثقافيّة).

عنوان المجلّـة : 59، شارع 9 أفريل - تونس - الهاتف : 921 561 71 - 443 260 71